CARL FREIHERR VON PERFALL.

Fünfundzwanzig Jahre
Münchner Hoftheater-Geschichte.

Ein Rückblick

auf die fünfundzwanzigjährige Amtsführung

des

Freiherrn Karl von Perfall

als Leiter der Münchner Hofbühnen.

Herausgegeben
von

Otto Julius Bierbaum.

Mit dem Bildnisse des Jubilars und mit 70 Illustrationen
nach Photographien aller hervorragenden Mitglieder der königlichen
Hofbühnen unter Perfalls Leitung.

München.
Druck und Verlag von Dr. E. Albert & Co. Separat-Conto.
1892.

Vorwort.

Dieses Buch, das am Ehrentage eines der hervorragendsten deutschen Bühnenleiter erscheint, will weder eine rein subjektive Huldigung noch lediglich eine Thatsachenchronik sein. Indem es beides mit einander verbindet, will es einerseits durch genaue Statistik die Thatsachen selber für sich reden lassen, andrerseits kritisch aus ihnen die Ergebnisse ziehen und sie zu einer allseitig freien und unbefangenen Würdigung des Werkes verwenden, das Baron Karl v. Perfall bis jetzt für das Münchner Hoftheater und damit für einen wichtigen Teil des gesamten deutschen Theaterlebens überhaupt gethan hat.

Ein getreues Vergangenheits- und Gegenwartsbild der Münchner Hofbühnen unter ihrem verdienstvollen jetzigen Leiter will es bieten und zugleich einen Ausblick auf die Bahnen versuchen, die nach des Ver-

fassers Meinung zum Teil innegehalten, zum Teil neu beschritten werden müssen, wenn das Münchner Hoftheater die ihm gebührende Stellung im deutschen Kunstleben ausfüllen soll. Ohne das Werk urteilsloser Bewunderung zu sein, gestaltet es sich so zu einem Ehrenbuche für Excellenz v. Perfall und zugleich zu einem Ehrenbuche auch für diejenigen künstlerischen Kräfte, die unter der Leitung des Jubilars an hervorragender Stelle thätig waren und sind.

Ein exakt statistisch beleuchteter Ueberblick also über das Münchner Hoftheaterleben innerhalb von fünfundzwanzig besonders wichtigen Jahren und eine Galerie der bühnenkünstlerischen Hauptcharakterköpfe Münchens in dieser Zeit soll sich in ihm finden, verbunden mit kritischen Anregungen, die lediglich dem Wunsche entsprechen, ein so bedeutendes Kunstinstitut, wie das Münchner Hoftheater, dauernd und fest auf der Höhe zu sehen, zu der Baron v. Perfall unablässig und vielfach von Erfolg gekrönt bestrebt war, es zu erheben.

Bezüglich seiner thatsächlichen Angaben stützt sich der Text dieses Buches für die Zeit von 1867—1878 auf die überaus gründliche und genaue Arbeit des ehemaligen königlichen Regisseurs Dr. Franz Grandaur:

„Chronik des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens“ (München 1878, Theodor Ackermann); für die Zeit von 1878—1892 zum Teil auf die „Almanache“ von Anton Hagen (Inspizienten am kgl. Hof- und Nationaltheater), zum Teil auf die von der kgl. Intendanz herausgegebenen „Statistischen Rückblicke“. Die statistischen Tabellen verdanke ich dem Herausgeber des Münchner Kunst- und Theater-Anzeigers, Herrn O. G. Flüggen, dessen große Freundlichkeit mir die interessanten Resultate einer fünfundzwanzigjährigen Sicht- und Sammelarbeit zur Verfügung stellte. Die Porträtgalerie ist so vollzählig als möglich hergestellt worden. Daß trotzdem manche verdienstvolle Kraft fehlen mag, soll nicht bestritten werden. Wenn es der Fall ist, so tragen nur äußere Gründe die Schuld daran.

O. J. B.

Man hat den Leiter einer großen Bühne nicht übel einen General genannt, der durch unermüdliches Operieren mit allen möglichen Truppengattungen einen fortwährenden Eroberungskrieg gegen ein Volk führe, das, in unzählige Heerhaufen geteilt, zu seiner Eroberung schier unzählige Taktiken erfordere, da es in sich unendlich verschieden an Kraft und Bedeutung sei. Es ist das Publikum gemeint, oder besser gesagt: das Volk.

Eine ungeheuere Aufgabe, diese friedliche Eroberung! Es läßt sich kaum Komplizierteres denken.

Vulgär drückt sie sich in der Formel aus: Es soll jedem recht gemacht werden.

Jedem recht — „vom Principe zum Sattelknecht“....

Sehen wir ein wenig in diese Formel hinein. Sie steckt voller Fallen und Gefahren. Leicht spricht sie sich aus und jedem gefällig, und es will scheinen, als sei sie eine ganze Wahrheit und über alle Anfechtung erhaben.

Suprema scenae lex populi voluntas, und der Theaterdirektor ist nur Sr. Majestät des Publikums gehorsamster Diener.

Ganz leise sind wir aus dem Bilde vom Eroberungskriege heraus und in das Bild vom massenunterwürfigen Theaterleiter hinein gekommen ....

Ganz leise und ganz sicher, wie nach einem Gesetze, gegen das es keinen Kampf giebt. Und nicht bloß wir in diesen kurzen Deduktionen, sondern, im allgemeinen, die deutsche Bühne überhaupt.

Denn es kann nicht geleugnet werden: im allgemeinen ist die Masse Herr geworden über die Generäle der Bühnenkriegskunst, und sie diktierte und diktiert einen Frieden, der keineswegs ein Glück für das Theater ist.

Denn hier ist wahrlich der Kampf der Vater aller guten Dinge.

In ihm ist Leben, Vorwärtszug und Aufwärtsstieg, in ihm entzündet sich Licht und Wärme, er allein giebt wahrhaftige Befriedigung und rechte Freude, aus ihm kann große Kunst blühen über ein ganzes Volk hin.

Das ist das scheinbar Wunderliche und doch im tiefsten Wesen der Sache Natürliche, daß das kampflose Aufgehen in den Wünschen der Menge für diese Menge selbst zum Sumpfe führt, zum breiten, erbärmlichen Behagen im Banalen, während der Kampf gegen die Massenwünsche dem Allgemeinen sicheren Nutzen bringt.

Denn es ist ja kein Kampf zur Unterdrückung, sondern zur Erhöhung.

Und beide Teile gewinnen in ihm, beide Teile werden in ihrem Besten stärker durch ihn, während ihre gefährlichen Seiten sich in ihm abschleifen.

Denn der richtige Einfluß des Volkes auf die Leitung seiner Kunstangelegenheiten soll nicht verloren gehen. Aber eben erst durch jenen Kampf kommt er zur richtigen Geltung.

Wenn die Schachmatterklärung vor den platten Massenwünschen im letzten Ende zum Tingeltangel führt (zu einem differenzierten Tingeltangel, das sich ein jeder Stand nach seiner besonderen Lüsternheit zu recht macht, möge man es nun Ausstattungsposse, sentimentale Mittelmäßigkeitskomödie oder Bierhallen-chantant nennen), so führt die absolute, ungemilderte, rücksichtslose Alleinherrschaft einer Bühnenleitung ohne Fühlung mit den Zielen und Idealen der besten Kunst- und Urteilsvertreter des Volkes zur Tyrannei irgend welcher Einseitigkeit, sei es nun die Einseitigkeit von Standesinteressen oder von persönlichen Kunstneigungen.

Das kämpfende Verhältnis aber zwischen beiden ergiebt, bei allseitig gutem und verständigem Willen, eine Kunstübung, die weder die aristokratische Natur der Kunst selbst, noch ihre schließlich auf das gemeine Wohl zielenden Wirkungen unmöglich macht.

So sieht man wohl auch ohne Bild die ganz außerordentliche Schwierigkeit, die der Posten eines großen Theaterleiters in sich birgt.

Er darf nicht besetzt sein (außer in besonderen Fällen, zu besonderen Zeiten, in besonderen Verhältnissen) von einer selbstherrlichen, selbsteingenommenen, rücksichtslosen Natur, er darf aber auch nicht besetzt sein von einer schwachen, massenergebenen, persönlichkeitslosen Natur. Er ist, mutatis mutandis, ein Diplomatenposten, der von einem Künstler im Ausgleichskampfe besetzt sein will, der alle Faktoren der Wirklichkeit benutzt, um ideale Ziele zu erreichen.

Vielleicht daß man aus diesem Grunde so gerne Kavaliere auf ihn beruft, — bei Hoftheatern wenigstens? Diese Frage möge nicht ganz ironisch genommen werden.

Sie soll uns nicht hinüberführen zu der weiteren, ob die heutigen Verhältnisse noch durchaus diese Gepflogenheit an Hofbühnen berechtigt erscheinen lassen, sie löst nur noch die Betrachtung einer weiteren wichtigen Seite an diesem Posten aus, — der geschäftlichen.

Der lediglich repräsentierende, kommandierende Theater-Kavalier früherer Zeiten ist heute eine Unmöglichkeit, wo neben allen künstlerischen und zur gebietenden Leitung notwendigen Eigenschaften noch eine weitere nötig geworden ist durch das riesige Anwachsen des Theaterapparates in allen seinen Gliedern: genaue, eingehende Geschäftskenntnis; nicht bloß imperatorischer Gesamtüberblick, sondern völliges, intimes Vertrautsein mit all' dem Groß und Klein einer

enorm ausgedehnten, verzweigten und dadurch überaus schwierigen Geschäftsführung.

Also: Künstler, Diplomat und Beamter in einer Person! Welch' eine Aufgabe! Schon ohne alles Eingehen in ihre Nuancen erscheint sie riesig. Füge ich nur eine von diesen bei: die notwendigen höfischen Rücksichten, und wir haben ein Bild von ihr, das uns für den Fall, daß sie ganz ohne Fehl, ganz ohne Tadel erfüllt wird, für ihren Löser uneingeschränkte Bewunderung abnötigen muß, das uns aber in jedem Falle für die Beurteilung ihrer Lösung Mäßigung und vernünftiges Abwägen zur Pflicht macht.

Mit dem Bewußtsein dieser Umstände treten wir an eine kurze Würdigung des nun fünfundzwanzigjährigen Wirkens des Freiherrn Karl v. Perfall als Intendanten der königlich bayerischen Hofbühnen in München heran.

Wir werden in der glücklichen Lage sein, außerordentlich günstige Resultate zu ziehen, obwohl wir unsere Aufgabe nicht panegyrisch auffassen.

Schon die Betrachtung des Perfallschen Entwickelungsganges vor seiner Thätigkeit als Münchener Hoftheaterleiter läßt ihn wie als vorbestimmt zu einem solchen Wirken erscheinen.

Baron Karl v. Perfall, der am 29. Januar 1824 in München geboren wurde, studierte nach seiner im dortigen holländischen Institute empfangenen wissenschaftlichen Vorbildung zuvörderst die Rechte, gab somit seiner zukünftigen Teileigenschaft als administrativer Beamter eine günstige Grundlage. Nachdem er aber im Jahre 1848 die juristische Staatsprüfung glänzend bestanden und auch eine Weile die praktische Schule des Staatsdienstes durchgemacht hatte, ließ er seinen künstlerischen Neigungen, die seines Wesens tiefstes Bedürfnis waren und sind, freien Lauf, und studierte in der Hauptstadt der deutschen Musik, in Leipzig, unter Moriz Hauptmanns ausgezeichneter Leitung Kontrapunkt. Was und wie er dort gelernt hat, mit welchen Grundanlagen und mit welchem Eifer des an sich arbeitenden Künstlers, das zeigen in produktiver Hinsicht seine großen und kleinen Tonwerke, deren Beurteilung außerhalb des Rahmens dieser Betrachtungen liegt; als Dirigent bewies er es schon 1850, da er die Münchener Liedertafel leitete, und als Gründer wie als künstlerischer Vorstand des Oratorienvereines. Bis zum Jahre 1864, also volle zehn Jahre, stand er an der Spitze dieser seiner verdienstvollen Gründung. In diesem Jahre wurde er durch den jungen König Ludwig zum Hofmusikintendanten, dann, 21. November 1867, nach Pensionierung des Intendanzrats Wilhelm Schmitt, zum provisorischen Intendanten ernannt, als welcher er am 25. November desselben Jahres sein Amt antrat.

Aus dem provisorischen wurde am 22. September 1869 der wirkliche Hoftheaterintendant, und am 1. Januar 1872 teilte der König dem Leiter seiner Bühnen persönlich die Verleihung des Titels eines Generalintendanten mit dem Prädikate Excellenz mit.

Das sind die äußeren Hochpunkte der Perfallschen Laufbahn als Münchner Hoftheaterleiter, die inneren, wichtigeren, liegen in seinem Wirken ausgesprochen, das zuvörderst in seinem äußeren Gange ganz kurz skizziert werden soll, bis wir an der Hand einer verdienstlichen literarisch-musikalischen Statistik die Resultate daraus ziehen und kritisch beleuchten wollen. Eine ähnliche Beleuchtung möge dann das „Werk Perfall" auch in Betrachtung der Kräfte erfahren, die er zum Teil an der Münchner Hofbühne bewahrte, zum Teil für sie fand und ihr zuführte. Die Illustration dazu liegt in der dieses Buch schmückenden Porträtgalerie.

Die Chronik eines großen Bühneninstitutes ist wie die Lebensgeschichte eines in der Oeffentlichkeit wirkenden Menschen. Die großen Erfolge, die großen Thaten stechen heraus aus unzählig vielen, in der Masse verschwindenden Ansätzen zu ihnen, in denen vielleicht des Werdeganges wichtigste Mühen liegen: die große, an-

dauernde, innerliche Arbeit. Aber die großen Augenblicke geben den Charakter, das helle, alles andere in Glanz ertränkende Licht, und was zwischen, unter ihnen geschah, vergeht dem Auge als unwesentlich.

Deshalb soll hier keine chronistische Genauigkeit, kein Blick von Tag zu Tag durch diese 25 Jahre künstlerisch-administrativer Arbeit gegeben werden. Wer dies sucht, möge sich an die Quellen wenden, die in der Vorrede zu diesem ohne jede Prätension auf theatergeschichtlichen Quellenforschungswert auftretenden Werkchen angegeben sind.

Diese Quellen fließen in ruhigem, eintönigem Gleichklange. In Unterströmungen aber fließt Vieles mit, das sich dem Blicke verbirgt, vor allem die nimmermüde Arbeit des Dienstes, das immer bewegte Streben nach Neuem, das Hin und Her von Plänen und Erwägungen. Diese beharrliche Arbeit in so vielen Teilen eines reichgegliederten Körpers kann nicht geschildert werden. Auch die vollen Speicher einer gut geordneten Chronik geben nur ein Abbild von ihnen. Was schließlich, alles zusammenfassend, am vernehmlichsten, wenn auch nur in Einzelzügen von ihnen spricht, das ist die Statistik.

Aber es giebt Dinge, die in keine Statistik passen und doch gute Offenbarungen des Geistes sind, der erst die Resultate schafft.

Diese mögen, neben der kurzen Angabe der künstlerischen Höhepunkte, hier einen Platz finden.

Gleich zu Beginn der Perfallschen Amtsführung steht eine solche Offenbarung, die in vielem Betracht wichtig und interessant ist. Einmal, weil sie das Wesen des Mannes, seinen Ernst und seine Offenheit in schöner Klarheit zeigt, und dann, weil sie ein literarisches Zeitdokument von allgemeiner Bedeutung darstellt.

Es ist das Rundschreiben an Deutschlands Dramatiker, das der neue Intendant im Herbste des Jahres 1867 erließ.

Es lautet:

„Die unterzeichnete Intendanz kann sich nicht verhehlen, daß die Münchner Hofbühne seit einer Reihe von Jahren den deutschen Dramatikern gegenüber in eine isolierte, ja fast entfremdete Stellung gekommen ist. Als Folge dieser Entfremdung muß sie in erster Linie beklagen, daß in direkten Zusendungen bedeutender neuer Originalwerke bis auf ein kaum nennenswertes Minimum vollständige Ebbe eingetreten ist; in zweiter Linie ist nicht zu verkennen, daß die Münchner Hofbühne in Ermangelung eigener hervorragender Novitäten und in der Notwendigkeit, solche erst nach ihrer Aufführung auf anderen Bühnen zu acquirieren, dadurch hinsichtlich der maßgebenden Gesichtspunkte bei Annahme neuer Stücke in eine Art moralischer Abhängigkeit von jenen anderen Bühnen geraten ist.

Eine große, mit reichen Kräften ausgestattete Hofbühne kann aber nur dann Anspruch auf eigene Lebensthätigkeit machen, nur dann Hoffnung hegen, jene hohe Pflicht zu erfüllen, die dramatische Kunst und dramatische Poesie der Gegenwart zu fördern, wenn sie durch beständigen Zufluß von neuen wertvollen Arbeiten in den Stand gesetzt ist, ihr Streben nach eigener Wahl und eigenem Ermessen zu bekunden.

Die unterzeichnete Intendanz hat es bei Uebernahme ihres Amtes nicht zum letzten Punkte ihres Programmes gemacht, der Entwickelung des modernen Dramas eine neue Bahn zu erschließen.

Das Drama aber, diese höchste und letzte Frucht der Nationalpoesie, wird nur da gedeihen, wo die Dichter überzeugt sein dürfen, ihren Werken bereitwillige Aufnahme, fördernde Hand und den gewissenhaften Willen der bestmöglichen Darstellung entgegengebracht zu sehen.

Dieses ernsten Willens bewußt und nachdem zur Komplettierung der künstlerischen Kräfte bereits wirksame Schritte gethan, fühlt sich die unterzeichnete Intendanz gedrungen, mit den dramatischen Dichtern wieder in nähere Verbindung zu treten."

Nach der nun folgenden speziellen Einladung zur Einsendung schließt das Rundschreiben: „Sie dürfen

versichert sein, daß Ihre Zusendungen mit lebhafter Teilnahme, mit unparteiischer Beurteilung, und, im Falle der Annahme, mit energischem Streben, sie würdig in Scene zu setzen, werden angenommen werden."

Aus diesen Worten spricht das Streben eines nach künstlerischen Zielen ringenden Mannes, der sich der Aufgaben seines für das Geistesleben eines ganzen Volkes höchst wichtigen Amtes wohlbewußt ist.

Es wird später noch Gelegenheit sein, auf dieses seinen Verfasser ehrende Rundschreiben zurückzukommen.

Ein ähnliches Rundschreiben an Deutschlands Komponisten zu richten, war nicht nötig, denn Einer war aufgestanden und für München erkannt, der mehr bedeutet, als eine ganze Schar von Tonmeistern gewöhnlicher Art: Richard Wagner. Seit dem 12. August 1855 war sein „Tannhäuser", seit dem 28. Februar 1858 sein „Lohengrin", seit dem 4. Dezember 1864 sein „Fliegender Holländer", seit dem 10. Juni 1865 sein „Tristan und Isolde" auf der Münchner Hofoper heimisch. Was zwischenhinein geschah an Verhetzung des Meisters und an Vernichtung seines mit dem König gemeinsam konzipierten Planes eines großartigen Bühnenfestspielhauses auf den östlichen Isaranhöhen, ist bekannt. Der große Plan, für den Bayreuth doch nur ein Behelf, ward zu nichte, der Meister mußte eine Zeit lang dem Geschrei der „Vielzuvielen" weichen, und das Jahr 1866 war nach 10 Jahren Wagnerischer Triumphe das erste, das auf der Münchner Hofbühne

keine Wagneraufführung brachte. Es ist in dieser Art das einzige geblieben. 1867 setzte, wie zaghaft, mit fünf Aufführungen der beiden ersten Wagnerschen Opern wieder ein, mit der eigentlichen Intendanzführung v. Perfalls aber begann die eigentliche Wagnerperiode Münchens, die im Jahre 1888 ihren Höhenpunkt mit 65 Wagneraufführungen erreichte.

Nicht allein der Bedeutung des Meisters wegen werden diese Thatsachen und Zahlen hier registriert, sondern vorzüglich zur Charakteristik Karl v. Perfalls, der durch die Pflege dieser Musik, die seiner eigenen Produktionsart ferne steht, bewies, wie unparteiisch er einer großen künstlerischen Persönlichkeit, auch wenn sie seinem eigenen künstlerischen Standpunkte nicht gemäß war, zu ihrem Rechte zu verhelfen wußte. Am 21. Juni 1868 führte er zum erstenmale die „Meistersinger von Nürnberg“ auf, eine Première, die unter enthusiastischer Begeisterung des Publikums in Scene ging. Seitdem haben, wie gleich an dieser Stelle hervorgehoben sei, unter seiner Amtsführung „Das Rheingold“ (22. September 1869), „Die Walküre“ (26. Juni 1870), „Rienzi“ (27. Juni 1871), „Siegfried“ (10. Juni 1878), „Die Götterdämmerung“ (15. September 1878), „Die Feen“ (29. Juni 1888) ihre Münchener Erstaufführungen gehabt. Im ganzen haben unter ihm über 700 Wagneraufführungen in München stattgefunden.

Auch auf dem Gebiete des Schauspiels führte sich

der neue Intendant sofort aufs günstigste mit einer nicht geringen Zahl von Novitäten und neueinstudierten Stücken ein. Er brachte 17 Stücke zum erstenmale (darunter Byrons „Manfred“) und 36 in neuer Einstudierung.

Im folgenden Jahre (1869) steigerte sich die Zahl der Erstaufführungen schon auf 27. Alles Genauere über die Novitäten unter Baron Perfalls Leitung findet sich in der betreffenden Statistik und den sich daran anschließenden Ausführungen.

Aber eine Premièrenreihe muß hier schon besonders genannt sein, denn in ihr spricht sich für das Drama eine ähnliche Bedeutung aus, wie in den Wagner-Ziffern für die Oper. Am 10. April 1876 wurde zum erstenmale ein Drama desjenigen nordischen Dichters aufgeführt, an dessen Namen sich eine Erneuerung des modernen Dramas knüpft: Henrik Ibsens. Es war „Die nordische Heerfahrt“. Die eigentliche bedeutsame That aber geschah am 5. Februar 1878, als zum erstenmale auf einer deutschen Bühne „Die Stützen der Gesellschaft“ in Scene gingen. Auf einer deutschen Hofbühne! Man wird diese Thatsache nie vergessen dürfen als einen höchst ehrenvollen Beweis sowohl für den Wagemut Karl v. Perfalls, als für den freien, künstlerisch fortschrittfreundlichen Zug des bayerischen Hofes. Karl v. Perfall hat damit mehr als mit irgend einer andern seiner Thaten wahr gemacht, daß es ihm im Jahre 1868 ernst gewesen

mit den Worten von der hohen Pflicht, „die dramatische Kunst und die dramatische Poesie der Gegenwart zu fördern.“ Das Ibsenwagnis, denn ein solches war es nach verschiedenen Richtungen hin, hat ihn bewährt als einen Bühnenleiter in jenem schönen Kampfsinne, von dem zu Beginne dieser Zeilen die Rede war. Für den Werdegang eines wichtigen Teiles der modernen Dramatik ist er damit zu einem wichtigen Helfer geworden, als der er in alle Zeiten gerühmt zu werden verdient. Es war die richtige That eines künstlerischen „Adelsmenschen“, der das Besondere, Neue, Große nicht als feindlich und gefährlich empfindet, sondern als eine Potenz, wert, unterstützt zu werden gegen die Mächte des absterbend sich wehrenden Alten. Keine Pietätlosigkeit gegen das Alte liegt darin, dessen Größe dauert durch eigene Kraft, sondern nur das freie und freudige Verständnis für das Recht des werdenden Jungen, das seinerseits nach neuer Größe eigenen Gehaltes strebt.

In jener Zeit, als Karl v. Perfall wagte, in diesem Sinne zu handeln, gingen die Wogen freilich noch zu hoch, als daß dieses Verständnis das Besitztum weiterer Kreise hätte sein können. Als zielbewußter Anreger und Verfechter stand ihm vorzüglich der Kritiker der Münchener „Neuesten Nachrichten“, Max Bernstein, zur Seite, der bei dieser Gelegenheit mit Ehren genannt werden muß. Die folgende Zeit hat dem wagemutigen Intendanten dann um so lauter

recht gegeben. Er braucht es nicht zu bereuen, daß er ruhig die beschrittene Bahn weiter verfolgte. „Nora“, die er am 3. März 1880 zum erstenmale gab, wurde sogar eines der häufigsten Repertoire-stücke der Hofbühne. Die große Charakterdarstellerin Marie Conrad-Ramlo, die die Titelrolle hier kreierte, hat ein großes Verdienst daran. Der 7. September 1889 brachte mit Wilhelm Schneider als Doktor Stockmann zum erstenmale den „Volksfeind“, der 31. Januar 1891 das jüngste Werk der Ibsen'schen Problemdramatik „Hedda Gabler“.

So hat Freiherr Karl v. Perfall ruhmreich seinen Namen mit zwei Hauptpionieren neuer Kunst verbunden. So lange man Richard Wagner und Henrik Ibsen nennt, so lange wird man seiner nicht vergessen. Auch wenn er weiter nichts gethan hätte, als diesen beiden die Wege zu ebnen, man würde ihm in der Geschichte der modernen Bühne einen Ehrenplatz allezeit zuerkennen.

Aber sein Streben mußte natürlich neben der dichterischen und musikalischen Produktion gleichermaßen auch die eigentliche Bühnenkunst treffen.

Auf diesem Gebiete, das bei Betrachtung der unter ihm thätig gewesenen und noch thätigen künstlerischen Kräfte näher gestreift werden soll, ragt besonders das Gesamt-Gastspiel deutscher Künstler im Jahre 1880 hervor, das Künstler wie Barnay, Friedmann, Förster, Kraftel, Lewinsky, Sonnenthal, und

Künstlerinnen wie die Damböck-Straßmann, Ellmenreich, Frieb-Blumauer, Pauline Ulrich, Josephine Wessely, Charlotte Wolter unter der Regie Direktor Possarts auf die Münchner Hofbühne brachte.

Zweifellos eine interessante Schaustellung und kein gewöhnliches künstlerisches Experiment, dieses Operieren mit lauter Generälen der Kunst. Aber die Lehre aus ihm war negativer Natur: die Kunst, die Harmonie verlangt, leidet im Nebeneinander von lauter Künstlern, die nur sich wollen. Wenn diese Lehre dauernd fruchtbar geblieben wäre für die Regie, so hätte dem Münchner Hoftheater aus dieser Kuriositätserscheinung dauernder Wert entspringen können.

Wichtiger, weil von anscheinend dauernder Bedeutung, ist eine bühnentechnische Neuerungsthat des Generalintendanten, die zum erstenmale am 1. Juni 1889 in die Erscheinung trat, als Shakespeares „König Lear“ zum erstenmale auf der „neueingerichteten Bühne“ erschien.

Ihr gebührt eingehendere Betrachtung, denn sie bedeutet einen wichtigen Schritt aus verworrener Aeußerlichkeit heraus zu schlichter, künstlerisch wirkungsvoller Innerlichkeit hin, sie ist eine That der Emanzipation von einem unkünstlerisch halben, äußerlichen Realismus zu Gunsten der möglichst vollen Wirkungskraft des dichterischen Wortes, in dessen möglichst uneingeschränkter Herrschaft sie das wichtigste Ziel der dramatischen Kunst mit Recht erkennt.

Theatergeschichtlich betrachtet ist sie der Gegensatz zu dem durch die „Meininger" in Schwung gebrachten Kulissen- und Requisitenrealismus, der allein als Spezialität einer sich auf relativ wenige, raffiniert „treu" ausgestattete Stücke beschränkenden Wandergesellschaft möglich ist, für stehende Bühnen aber mit größerem Repertoire schon äußerlich eine Unmöglichkeit bedeutet. Denn seine Konsequenzen bringen eine ins Ungemessene wachsende Kulissen- und Requisitenmenge mit sich, während schon der jetzige Bestand an diesen Dingen die Theaterräume zu sprengen droht. Diese Massen äußerlicher Illusionsmittel schädigen nicht allein die Theaterkassen um Gelder, die künstlerischer anzuwenden wären, sondern auch die Beweglichkeit des scenischen Apparates aufs äußerste. Eine genaue, vollständige Aufführung vieler und gerade der besten Bühnenwerke machen sie direkt unmöglich. Die Folge ihrer brutalen Herrschaft war eine Verkürzung der dichterischen Schöpfungen in zweierlei Gestalt. Einmal bedingten sie die zum teil höchst unzulänglichen „Bearbeitungen" hervorragender Werke, die nicht zu stark mit Vivisektionen bezeichnet werden, denn Schnitte ins beste Fleisch z. B. Shakespearischer Dramatik sind keine Seltenheit bei ihnen, und andrerseits überwucherten sie das dichterische Wort, die Seele der Dramatik, durch eine Hypertrophie alles Aeußerlichen, durch alle die leinwandenen und pappendeckelnen Kunststücke, die das Auge gefangen nehmen und es so physiologisch dem

Ohr unmöglich machen, mit ganzer Aufmerksamkeit der Dichtung selbst zu folgen.

Illusion ist freilich das Wesen der Kunst, aber da es sich bei der dramatischen Kunst, wenn sie in Reinheit geübt wird, um Illusion durch Wort und Geste handelt, so darf diese Illusion nicht gestört und zurückgedrängt werden durch Nebenillusionen von sekundärem Werte. Der Dichter muß auf der Bühne herrschen und der Schauspieler, nicht aber der Dekorationskünstler, dessen Illusionsmittel für das gebildete Auge zudem nur von sehr zweifelhaftem Werte sind.

Also radikale Umkehr zu absoluter Einfachheit, Verschmähung aller bühnentechnischen Errungenschaften? Künstlerischer Puritanismus hätte vielleicht so gehandelt und auf der tabula rasa der alten Scene die nackte neue errichtet zum feierlichen Ruhme konsequenter Einfachheit. Aber er hätte durch unkünstlerische Konsequenz zu Schanden gemacht, was ein künstlerischer Kompromiß ruhig zielbewußt durchsetzte.

Denn keine Kunst ist von Natur so auf Kompromisse angewiesen wie die Bühne, ob es auch den immer konsequenten Radikalen kläglich klingt. Es konnte nicht daran gedacht werden, das durch äußerliche Illusionsmittel verwöhnte und bereits verhängnisvoll dem Aeußerlichen zugewandte Publikum direkt durch Gegenüberstellung völliger Kahlheit zu brutalisieren. Es mußte ein Mittelweg gefunden werden, der beides bot: Reinheit der Scene von vordringlichem Coulissen-

wesen und dasjenige Maß äußerlicher Glaublichmachung für das Auge, ohne das der verbildete Zuschauer sich unheimisch gefühlt hätte.

Die Perfall-Lautenschlägersche neue Bühneneinrichtung hat diese Aufgabe ganz vortrefflich gelöst. Nicht mit einem Wurfe, sondern, sich aufbauend auf einem genial zu nennenden Grundplan, durch langsames, stätiges Versuchen.

Was ein deutscher Gelehrter, Rudolf Genée*), angeregt und andeutend vorgezeigt hatte, führten zwei Bühnenpraktiker verschiedener Thätigkeit in gemeinsamer Thätigkeit überaus feinsinnig und künstlerisch aus; ein dritter, der Regisseur Jocza Savits, vollendete das Werk durch verständnisvolles Eingehen auf die Bedingungen einer neuen Regieführung. Er hat auch in einem lesenswerten Aufsatz, der am Schlusse des Hagenschen Almanaches vom Jahre 1889 zu finden ist, den Zusammenhang der Perfallschen Scenenreformgedanken mit den Bestrebungen vieler Großer des deutschen Geistes nachgewiesen.

Eine eingehende Schilderung der neueingerichteten Bühne, die für München nun nicht mehr neu, sondern sicherer, erprobter Besitz ist, kann hier umgangen werden. Eine kleine Literatur für und wider ist über sie

*) In zwei Artikeln der „Allgemeinen Zeitung“ unter dem Titel: „Die Natürlichkeit und die historische Treue in den theatralischen Vorstellungen“.

entstanden, ihr Haupterfolg drückt sich darin aus, daß sich das Publikum schnell und gerne an sie gewöhnte.

Denn ihre Vorzüge liegen klar zu Tage. Die in weitem Bogen über das Orchester vorgebaute Vorderbühne bringt in großen, wichtigen Scenen den Schauspieler dem Publikum näher, der nun nicht zu schreien und seine Bewegungen allzusehr auf weite Entfernung zu projizieren braucht. So gewinnt das Spiel und bequemes Hören wie Sehen. Der Mittelbau, der die große Mittelbühne von der erhöhten kleineren Hinterbühne trennt und sich als Architekturbogen oder als Laube dem jeweiligen Orte der Handlung anpaßt, ermöglicht durch seine Vorhangeinrichtung, daß mit Leichtigkeit Scenenveränderungen vorgenommen werden, ohne daß die Handlung durch völligen Scenenabschluß und Pausen entzweigeschnitten zu werden braucht. So ermöglichen sich selbst jene kleinen, bisher unaufführbaren Scenen, in denen die Dichter oft gerade Pretiosen ihrer Poesie anbringen. Ich erinnere nur an jene kleine Scene des Bachüberschreitens im „Käthchen von Heilbronn“ und an die vielen kleinen Scenen im „Götz“, den Baron v. Perfall in einer der ursprünglichen Gestalt von ihm angenäherten Form bringen konnte, durch seine „neue Bühne“ ermöglichend, was Goethe selbst an einem Abend für unmöglich erklärt hat. Der ganze Gang der Stücke aber gewinnt an lebendigem, echt dramatischem Zuge.

Aus diesen Gründen ist es nicht zu verwundern,

daß bereits eine bedeutende Anzahl von Stücken auf der neueingerichteten Bühne erschien. Es sind: „König Lear", „Dame Kobold", „Romeo und Julie", „Heinrich IV." (1. und 2. Teil), „Heinrich V.", „Götz von Berlichingen", „Viel Lärm um Nichts", „Konradin", „Die Jungfrau von Orleans", „Das Käthchen von Heilbronn", „Faust", (der Tragödie erster Teil), „Was Ihr wollt", „Macbeth", „Wintermärchen", „Fiesko" und „Der Widerspänstigen Zähmung".

Unter diesen Werken ist nur ein einziges, das einen heute lebenden Dichter zum Verfasser hat: der Greifsche „Konradin". Das ist zu bedauern. Denn gerade darin liegt ein weiterer und nicht der geringste Vorteil der Perfall-Bühne, daß sie auch dem im Freskostile schaffenden Dramatiker von heute Gelegenheit giebt, dem Zuge seines dramatischen Elans frei zu folgen, ohne beharrlich darauf acht nehmen zu müssen, daß er den Ort der Handlung innerhalb eines Aktes ja nicht öfter als höchstens einmal wechsele. Shakespearsche Sprungkühnheit und Abwechslungsfülle ist fürderhin auch dem historischen Dramatiker auf der neueingerichteten Bühne des Münchner Hoftheaters gestattet.

Damit sind die künstlerischen Hauptpunkte aus der Chronik der bisherigen Amtsführung Karl v. Perfalls herausgehoben. Sie zeigen ihn vielseitig im besten Lichte.

Eine andere Seite in nicht minder schöner Be-

leuchtung durch die Thatsachen darf nicht unerwähnt bleiben, wenngleich sie nicht eigentlich künstlerischer Natur ist. Sie zeigt den durch soziales Liebespflichtbewußtsein schön ausgezeichneten Menschen, den treuen Helfer seiner Untergebenen, der den Pensionsfonds der Münchner Bühne wiederherstellte, den Unterstützungsfonds für Witwen und Waisen ins Leben rief und den Darlehensfonds gründete. Karl v. Perfall war es auch, der kurz nach Gründung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (Schauspielerverein) beim deutschen Bühnenverein (Direktorenverein) den Antrag stellte, die Genossenschaft durch Benefizvorstellungen rc. zu unterstützen.

Es ist das Künstlerherz, nicht die Pflicht des Beamten, die derlei schuf und die sich auch in der liebenswürdigen Art des Umgangs mit den ihm Unterstellten äußert, das Künstlerherz, das im Bühnenvolke nicht lediglich Untergebene, sondern Kunstgenossen sieht.

Man braucht nicht zu wünschen, daß der gebietenden Excellenz dies bewahrt bleibe, denn was von Gnaden der Natur ist, bleibt dauernd.

Zur Illustration dessen, was in der vorstehenden kurzen Ausführung nur gestreift wurde, mögen im folgenden einige statistische Zusammenstellungen dienen.

An die Opernstatistik lassen sich nur wenig Bemerkungen knüpfen. Ersichtlich ist das gesunde Be-

streben, neben der großen, zumal der Wagnerschen Oper auch das leichtere bühnenmusikalische Genre zu seinem Rechte kommen zu lassen. Im allgemeinen kann das Opernrepertoire unter Karl v. Perfall als mustergiltig gelten.

An die Statistik der Schauspielnovitäten aber mögen dann einige Bemerkungen angefügt werden.

Die Komponisten des Opern-Repertoirs der Kgl. Hofbühnen in München

25. November 1867 bis 1. Oktober 1892.

	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	
Abert	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	**6**
Adam	—	1	8	2	1	3	3	—	3	3	3	1	2	2	3	2	6	—	2	2	2	1	1	4	4	2	**61**
Auber	1	10	13	9	6	9	13	9	8	9	12	7	5	8	2	5	3	4	3	2	6	1	11	5	3	—	**164**
Beethoven	—	1	1	4	1	6	3	3	4	—	3	5	2	2	3	4	5	7	3	2	5	5	2	6	9	4	**90**
Bellini	1	1	1	1	2	—	1	—	2	2	4	1	3	1	2	—	1	2	1	1	1	—	1	1	1	—	**31**
Berlioz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	**6**
Bizet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	6	7	5	5	5	5	7	4	4	2	2	3	**60**
Boieldieu	2	9	6	3	3	3	5	2	2	1	—	3	2	4	2	1	5	1	2	6	2	—	4	—	—	—	**68**
Brüll	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	12	4	2	2	3	3	7	5	1	2	—	—	6	3	2	8	**64**
Chabrier	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	2	2	**8**
Cherubini	—	2	—	1	—	3	4	4	5	4	2	3	2	2	1	1	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	**38**
Cimarosa	—	—	—	5	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**9**
Cornelius	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1	6	3	1	4	13	4	**37**
David	—	1	2	2	2	2	4	2	1	—	1	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**19**
Delibes	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	2	—	**10**
Dittersdorf	—	5	3	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	**16**
Donizetti	—	3	5	2	5	2	—	8	4	4	4	2	6	8	3	2	—	—	1	1	—	1	2	5	4	2	**74**
Flotow	—	3	7	1	4	4	5	3	4	4	3	7	5	4	6	4	6	2	3	3	1	3	2	4	2	1	**91**
Franchetti	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	**2**
Gluck	—	5	5	3	1	3	2	8	2	—	1	1	3	4	3	3	—	10	1	4	5	2	4	1	—	5	**76**
Gluth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	2	—	—	—	—	—	—	**7**
Götz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**7**
Goldmark	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	**8**
Gounod	1	2	2	3	5	7	4	6	9	6	4	3	2	5	5	2	7	4	4	10	5	2	3	4	5	4	**114**
Gretry	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**2**
Grisar	—	—	—	—	—	—	4	2	3	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	**15**
Halevy	1	6	4	1	1	1	2	3	2	2	2	1	—	—	4	—	—	3	2	3	1	—	—	3	1	1	**44**
Hallström	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	1	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**12**
Herold	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**2**
Holstein	—	—	—	—	3	3	2	4	2	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**17**
Holnstein, v.	—	—	—	5	1	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**9**
Isouard	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**2**
Kienzl	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	**4**

Krempelsetzer																											
Kretschmer	—	—	—	—	—	—	—	—	4	3	3	2	2	2	1	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	19
Kreutzer	—	1	2	—	3	—	—	3	1	1	—	—	—	—	1	2	1	—	4	3	—	—	—	—	—	2	24
Lachner, Fr.	—	2	1	—	—	—	2	—	—	1	—	—	6	3	1	1	2	—	—	1	2	3	—	—	3	—	28
Langer	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	6
Liszt	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	1	10
Lortzing	1	9	8	4	9	9	13	9	5	15	8	5	10	6	8	11	7	9	7	10	14	8	1	7	10	5	208
Maillart	—	—	—	—	2	1	4	1	—	—	2	3	2	1	—	—	—	—	4	3	—	—	—	3	2	—	28
Marschner	—	1	1	4	2	4	—	1	3	2	2	2	—	1	1	4	9	1	2	1	3	1	—	—	—	3	48
Mascagni	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	27	16	43
Massé	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Massenet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11
Méhul	—	3	3	1	1	4	3	2	5	4	1	2	2	3	2	1	1	1	—	—	—	—	5	2	3	1	50
Mendelssohn	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
Messager	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	6
Meyerbeer	—	4	7	7	2	8	13	7	6	9	7	3	5	6	7	7	4	4	7	4	3	2	3	4	5	4	138
Mozart	1	4	9	5	9	6	7	10	14	3	7	5	8	9	6	13	14	10	11	11	24	11	11	12	13	4	237
Neßler	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	2	2	—	19	8	5	4	4	4	2	2	59
Nikolai	—	5	1	2	1	2	—	2	3	—	—	4	5	—	—	3	3	3	1	1	1	2	4	2	—	3	48
Perfall, Frhr. v.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	1	—	—	2	8	1	—	2	—	—	—	20
Rheinberger	—	—	4	1	—	—	4	1	—	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	17
Reinthaler	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	2	1	—	—	—	—	—	—	7
Ritter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	2	—	—	—	—	—	6
Rossini	—	4	6	3	5	8	5	8	5	6	3	5	10	6	9	6	7	5	2	5	4	2	3	2	3	2	124
Rubinstein	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	5
Schenk	—	1	—	2	—	—	1	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
Scholz	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
Schubert, Fr.	—	2	2	—	1	4	1	—	—	2	—	1	—	1	—	3	—	—	—	—	3	3	—	1	—	—	24
Schumann	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
Spohr	1	2	4	3	2	2	2	2	—	1	—	—	3	—	—	—	2	2	—	—	—	2	—	3	—	—	31
Thomas	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	3	2	—	—	—	—	—	—	10
Verdi	—	2	3	4	4	3	1	4	—	7	12	6	14	6	11	6	10	5	8	7	6	19	8	8	6	8	168
Wagner	—	13	9	14	23	21	21	20	27	23	23	25	25	25	30	31	33	36	31	29	36	65	49	52	39	31	731
Weber	—	8	6	10	9	9	7	5	6	6	6	4	5	3	9	9	14	7	7	9	13	16	11	11	6	6	202
Weigl	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Weingartner	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2
Weißheimer	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Zenger	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10
Zöllner	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	3	1	—	—	2	9

Die Schauspiel-Novitäten der Kgl. Hofbühnen
vom 25. November 1867 bis 1. Oktober 1892.

Alarcon. Lüge um Lüge. L.* **1
Angely. Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten. L. 2
Auerbach. Das erlösende Wort. L. 3
Augier, E. Das Haus Fourchambault. Sch. . 12
Der Schierling. L. 6
Augier u. Sandeau. Die Goldprobe. Sch. . 5
Augustsohn, W. Die orientalische Frage. Schw. 4
Ein unbarmherziger Freund. Sch. . . . 5
Zwei Sünderinnen. T. 3
Bauernfeld, E. v. Der Alte vom Berge. Sch. 3
Aus der Gesellschaft. Sch. 1
Der kategorische Imperativ. L. 3
Landfrieden. Sch. 6
Mädchenrache. L. 15

---

* Abkürzungen: T. = Trauerspiel.
Sch. = Schauspiel.
L. = Lustspiel.
Schw. = Schwank.

** Anzahl der Aufführungen.

Bauernfeld, E. v. Zu Hause. Sch. . . . 3
Babo. Otto von Wittelsbach. (Bearb. von W. Buchholz.) T. 3
Beaumarchais. Ein toller Tag. L. (Dingelstedt übers.) 11
Belot. Das Testament des Onkels. L. . . . 3
Benedix, R. Ein altes Sprichwort. L. . . 4
Isidor und Athanasia. L. 4
Der Kaufmann. Sch. 2
Reden muß man. L. 3
Die relegierten Studenten. L. 36
Berg, O. F. Unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Schw. 4
Bergen. Der arme Marquis. Sch. 3
Bern, M. Meine geschiedene Frau. Sch. . . 3
Bernstein, M. Mein neuer Hut. L. . . . 7
Blumenthal, O. Die große Glocke. L. . . 16
Der Probepfeil. L. 26
Der schwarze Schleier. Sch. 3
Teufelsfelsen. Schw. 3
Ein Tropfen Gift. Sch. 13
Blumenthal u. Girndt. Um ein Nichts. L. . 3
Björnson, B. Ein Fallissement. Sch. . . . 46
Leonarda. Sch. 6
Die Neuvermählten. L. 13
Bodenstedt, Fr. Alexander in Korinth. T. . 3
Böhm, G. Art läßt nicht von Art. L. . . . 3
Frühlingsschauer. Sch. 4

Böhm, G. Herodias. Sch. 3
Walzer v. Chopin. L. 2
Bonn. Märchenspiele. Sch. 3
Bonn u. Grosse, J. Haus Turnhill. T. . . 3
Brachvogel. Die Harfenschule. Sch. . . . 8
Brociner u. Ganghofer. Die Hochzeit zu Valeni. Sch. 11
Bulthaupt, H. Die Malteser. T. 3
Bürger, H. Auf der Brautfahrt. L. . . . 5
Die Frau ohne Geist. L. 9
Gabriele. Sch. 3
Byron. Manfred. T. 33
Calderon. Dame Kobold. L. 18
Der Richter von Zalamea. Sch. 16
Stille Wasser lügen. L. (Spengel übers.) . 3
Vom Regen in die Traufe. (Schubert übersetzt) L. 5
Caro, C. Die Burgruine. L. 4
Clar. Discretion. L. 2
Coppée. Geigenmacher von Cremona. T. . . 8
Silvia. T. 2
Der Schatz. L. 2
Corneille. Der Cid. Sch. (Schneegans übers.) 11
Dahn, F. Deutsche Treue. Sch. 3
Markgraf Rüdeger. T. 4
Die Staatskunst der Frauen. L. 4
Deinhardstein. Die rothe Schleife. L. . . 2
Doczy. Der Kuß. L. 4

Doczy. Letzte Liebe. L. 21
Dumas, A. Eine Heirat unter Ludwig XV.
L. (Fresenius übers.) 3
Frl. v. Belle-Isle. Sch. (P. Lindau bearb.) 4
Dumas, Sohn. Die Fremde. Sch. 8
Echegaray. Der Unerbittliche. L. 5
Erkmann-Chatrian. Freund Fritz. Sch. . 47
Die Rantzau. Sch. 9
Ernest, M. v. Mit dem Strome. L. . . . 3
Eschenbach. Ohne Liebe. (Dialogisierte Novelle) 4
Die Veilchen. L. 2
Eulenberg, P. Margot. Sch. 3
Faber, H. Der freie Wille. Sch. 7
Feuillet, O. Der verarmte Edelmann. Sch. . 1
Die verzauberte Prinzessin. Sch. 2
Eine vornehme Ehe. Sch. 2
Fischer. Edelweiß. L. 1
Fitger, A. Die Rosen von Tyburn. T. . . 5
Förster, A. Marcel n. d. Fr. T. 17
Fresenius. Der Dank einer Würde. Schw. . 3
Ein gefährlicher Freund. L. 2
Freytag, G. Die Fabier. T. 4
Fulda, L. Frühling im Winter. L. 5
Meteor. L. 4
Unter vier Augen. L. 11
Das verlorene Paradies. L. 15
Die wilde Jagd. L. 21
Gadermann. C. Krüger. L. 7

Gastinau. Die Ballschuhe. L. 2
Gätschenberger, H. Altes und neues Wissen. L. 1
Geibel, E. Echtes Gold wird klar im Feuer. Sch. 12
Genée, R. Gastrecht. Sch. 7
Gensichen, O. F. Die Märchentante. L. . . 1
Minnewerben. L. 6
Girndt, O. Dankelmann. T. 3
Die Hofmeisterin. L. 5
Menschenfreunde. L. 2
Unter der Linde von Steinheim am Main. Sch. 5
Y I. L. 1
Goethe, W. v. Erste Walpurgisnacht. Sch. . 2
Götz von Berlichingen. Sch. (v. Perfall auf der neuen Bühne). 9
Pandora. Sch. 1
Stella. T. 4
Gondinet. Ein Großstädter. L. 20
Görner, C. A. Nichte und Tante. L. . . . 5
Gottschall, R. v. Katharina Howard. T. . 5
Der Vermittler. L. 2
Greif, M. Heinrich der Löwe. Sch. . . . 8
Konradin der letzte Hohenstaufe. 5
Die Pfalz im Rhein. Sch. 4
Prinz Eugen. Sch. 7
Grillparzer, Frz. Die Argonauten. T. . . 3
Der Gastfreund. T. 3
Die Jüdin von Toledo. T. 5
König Ottokars Glück und Ende. T. . . 6

Grillparzer, Frz. Weh' dem, der lügt. Sch. 9
Grosse, J. Meister Dürers Erdenwallen. Sch. 3
Tiberius. T. 3
Grünstein. Maidenspeech. Sch. 3
Gumppenberg, C. v. G'foppt ist net g'heirat. Sch. 2
Gumppenberg, H. v. Thorwald. T. . . . 2
Günther, A. Mama muß heiraten. L. . . 9
Ein passionierter Raucher. L. 2
Gutzkow, K. Dschingiskhan. 2
Hackländer, F. W. Diplomatische Fäden. L. 7
Marionetten. L. 15
Hartmann, Johann. Die Propheten. Sch. . 1
Hebbel, Fr. Kriemhildens Rache. T. . . . 3
Maria Magdalena. T. 18
Die Nibelungen. T. 8
Hedberg. Hochzeit zu Ulfasa. Sch. 4
Die Töchter des Majors. L. 6
Heigel, K. v. Die Czarin. T. 3
Freunde. Sch. 12
Hohenschwangau. Sch. 1
Josephine Bonaparte. T. 19
Des Kriegers Frau. Sch. 4
Marfa. T. 3
Vor hundert Jahren. Sch. 8
Henle, E. Durch die Intendanz. L. . . . 13
Der Erbonkel. L. 3
Henrion, P. Für nervöse Frauen. Sch. . . 12
Die Liebesdiplomaten. L. 3

Herrig, Der Kurprinz. T. 1
Herzl u. Wittmann. Die Wilddiebe. L. . . 6
Heyse, P. Colberg. Sch. 7
Ehrenschulden. T. 6
Ehre um Ehre. Sch. 9
Elfriede. Sch. 4
Die Franzosenbraut. Sch. 2
Frau Lukretia. T. 4
Der Friede. Sch. 3
Getrennte Welten. Sch. 5
Graf Königsmark. T. 6
Im Bunde der Dritte. Sch. 15
Unter Brüdern. L. 5
Unter den Gründlingen. L. 2
Die Wahrheit. Sch. 10
Die Weisheit Salomos. Sch. 4
Holberg. Der politische Zinngießer. Sch. . . 1
Hopfen, H. v. Es hat so sollen sein. L. . . 5
In der Mark. Sch. 6
Trudels Ball. L. 4
Horn. Was die Welt regiert. L. 2
Hoxar, W. v. Der Handschuh. L. 1
Ibsen, H. Hedda Gabler. Sch. 4
Nora. Sch. 33
Nordische Heerfahrt. T. 13
Stützen der Gesellschaft. Sch. 38
Der Volksfeind. Sch. 11
Immermann, K. Alexis. (Bearb. v. W. Buchholz.) T. 4

Jachmann. Georg Forster. T. 1
Jaffe, R. Das Bild des Signorelli. Sch. . 5
Jordan, W. Durchs Ohr. L. 20
Sein Zwillingsbruder. L. 4
Kalidasa. Urvasi. Sch. 26
Klapp, M. Rosenkranz und Güldenstern. L. . 17
Klein, J. L. Die Herzogin. L. 1
Zenobia. (Bearb. von W. Buchholz.) T. . 2
Kleist, H. v. Die Hermannsschlacht. Sch. . . 4
Penthesilea. T. 3
Kobell, Fr. v. Brugger Marie. Sch. . . . 6
Koberstein. König Ehrich XIV. T. . . . 2
Köberle. Max Emanuels Brautfahrt. Sch. . 4
Kohlenegg, L. K. v. Die geheime Mission. L. 3
König Mammon. T. 4
Machiavella. Sch. 3
Koppel. Man sucht einen Verleger. L. . . . 1
Marguerite. Sch. 4
Kotzebue. Die Ruinen von Athen. Sch. . . 7
Kürnberger. F. Firdusi. T. 2
L'Arronge, Ad. Der Compagnon. L. . . . 4
Doktor Klaus. L. 41
Wohlthätige Frauen. L. 9
Laube, H. Böse Zungen. Sch. 26
Cato v. Eisen. L. 3
Rokoko. Sch. 2
Lederer. Häusliche Wirren. L. 2

Leixner-Grünberg. Deutschlands Auferstehen. Sch. 1
Lessing. Miß Sara Sampson. T. 5
Philotas. T. 4
Lindau, P. Die beiden Leonoren. L. . . . 19
Ein Erfolg. L. 36
Galeotto. T. 4
Gräfin Lea. Sch. 6
In diplomatischer Sendung. L. 4
Johannistrieb. Sch. 15
Jungbrunnen. L. 5
Der Schatten. Sch. 7
Schnell gefreit. Sch. 3
Die Sonne. Sch. 4
Tante Therese. Sch. 2
Verschämte Arbeit. L. 4
Der Zankapfel. Schw. 1
Lindau u. Lubliner. Frau Susanne. Sch. 2
Lindner, A. Brutus und Collatinus. T. . . 3
Lingg, H. Die Bregenzer Klause. Sch. . . 6
Clytia. Sch. 10
Doge Candiano. T. 3
Högnis letzte Heerfahrt. T. 5
Lohmeyer. Der Stammhalter. L. 2
Lope de Vega. König und Bauer. (Halm übersetzt.) Sch. 2
König und Bauer. (Förster übersetzt.) Sch. 4
Lubliner. Der Frauenadvokat. L. 2

Ludwig, O. Das Fräulein von Scuderi. Bearbeitet von W. Buchholz. Sch. 5
Mallakow und Elsner. Papas Liebschaft. Schw. 2
Mannuel. Die Arbeiter. (H. Müller übers.) T. 7
May, A. Der Courier in der Pfalz. L. . . 4
Heimkehr. Sch. 5
Das Stammschloß. Sch. 8
Mels, A. Heines „Junge Leiden". Sch. . . 5
Mery. Durch das Telefon. L. 8
Meyern, G. v. Die Kavaliere. Sch. . . . 5
Molbech. Ambrosius. Sch. 5
Molière. Der Arzt wider Willen. L. . . . 5
Der bürgerliche Edelmann. L. 7
Der eingebildete Kranke. L. 55
Die gelehrten Frauen. L. 28
Mosenthal, S. H. Isabella Orsini. T. . . 4
Der Schulz von Altenbüren. Sch. . . . 4
Sirene. Sch. 8
Moser, G. v. Der Elephant. L. 16
Der Hausarzt. L. 3
Herrn Kaudels Gardinenpredigten. L. . . 24
Die Hypothekennot. L. 4
Der Hypochonder. L. 5
Reif-Reiflingen. Schw. 7
Das Stiftungsfest. Schw. 47
Ultimo. L. 56
Der Veilchenfresser. L. 20

Moser, G. v. u. Schönthan, Fr. v. Krieg im Frieden. L. 61
Unsere Frauen. L. 14
Moy, v. Ein deutscher Standesherr. Sch. . . 17
Die Spinne. L. 12
Müller, Arth. Geächtet. T. 5
Die Kaiserglocke von Speier. Sch. . . . 2
Die Verschwörung der Frauen. L. . . . 21
Müller, H. Ein Diplomat der alten Schule. L. 3
Welcher? L. 5
Murad Effendi. Bogadill. L. 1
Musset. Eine Laune. L. 4
Neustaedter. Pflichten. Sch. 1
Ohnet. Der Hüttenbesitzer. Sch. 44
Pailleron, E. Die Maus. L. 21
Die Welt, in der man sich langweilt. L. . 39
Der zündende Funke. L. 7
Perfall, K. v. Die Brüder. Sch. 3
Philippi, F. Daniella. Sch. 7
Irrlicht. Sch. 4
Planche. Karl der XII. auf Rügen. L. (Voth übers.) 4
Pöhnl, H. Der arme Heinrich. Sch. . . . 3
Gismunda. Sch. 1
Pohl, E. Die Schulreiterin. L. 12
Prölß. Unsere Zeitung. L. 2
Putlitz, G. zu. Die alte Schachtel. L. . . . 36
Die böse Stiefmutter. Sch. 26

Putlitz, G. zu. Gut gibt Mut. L. 6
Die Idealisten. Sch. 4
Die Compagnons. Sch. 2
Rolf Berndt. Sch. 11
Das Schwert des Damokles. Schw. . . 9
Ein Tag Wahrheit. L. 4
Unerträglich. L. 6
Waldemar. Sch. 3
Zwei Tassen. L. 2
Racine. Athalia. Sch. (Maltitz übers.) . . 4
Esther. Sch. 2
Raimund. Die unheilbringende Krone Sch. . 2
Redwitz, O. v. Die Gräfin v. Provence. L. . 2
Psychologische Studien. L. 3
Roquette, O. Lanzelott. Sch. 3
Roberts, v. Satisfaktion. Sch. 7
Rosen, J. Citronen. L. 11
Die einzige Tochter. L. 8
Ein Engel. L. 3
Fromme Wünsche. L. 3
Größenwahn. Schw. 12
Des Nächsten Hausfrau. L. 17
O diese Männer. Schw. 17
Rowley, W. Glückspilze. L. 14
Sand, George. Der Marquis v. Villemer. Sch. 1
Sardou, V. Die alten Junggesellen. L. . . 4
Cyprienne. L. 36
Dora. Sch. 23

Sardou, V. Feodora. T. 10
Ferréol. Sch. 2
Die guten Freunde. L. 9
Rabagas. L. 10
Theodora. T. 9
Sardou u. Deslandes. Die Schwiegermama. L. 5
Scribe. Gönnerschaften. L. 9
Mein Stern. L. 5
Second u. Blerzy. Ein anonymer Kuß. L. 2
Seyfried, A. Der Herr Inspektor. Schw. . 1
Shakespeare, W. Coriolanus. T. 3
Cymbelin. Sch. 4
König Heinrich IV. I. Tl. Sch. (auf. d. n. Bühne) 5
— IV. II. Tl. Sch. (auf d. n. Bühne) . . 8
— V. Sch. 9
— VI. I. Tl. T. 5
— VI. II. Tl. T. 5
König Lear. T. (auf d. n. Bühne) . . . 15
König Richard II. T. 7
— III. T. 10
Perikles. Sch. 13
Verlorene Liebesmüh. L. 6
Viel Lärmen um Nichts. L. (auf d. n. Bühne) 7
Was Ihr wollt. L. 29
Sheridan. Schleicher und Genossen. L. . . 38
Siegert, G. Klytämnestra. T. 4
Sophokles. Antigone. T. 2
König Oedipus. T. 2

Sophokles. Oedipus in Kolonos. T. 4
Spielhagen, F. Liebe für Liebe. Sch. . . 5
Die Philosophin. Sch. 3
Schack, A. F. v. Die Pisaner. T. 8
Timandra. T. 7
Schaufert. Ein Erbfolgekrieg. L. 6
Schach dem König. L. 3
Schilling, N. H. Herzog Gerhart T. . . 3
Schleich, M. Die Bauernkomödie. Sch. . . 3
Der Ehrgeige. L. 2
Kraft und Stoff. L. 3
Veit Stoß und sein Sohn. Sch. . . . 3
Schlesinger, S. Am Freitag. L. 4
Liberaler Candidat. L. 2
Liselotte. Sch. 1
Schmid, H. v., Columbus. (In neuer Bearbeitung.) T. 5
Poesie und Prosa. L. 1
Rose und Distel. Sch. 8
Schmid-Cabanis. Irren ist menschlich. L. . 5
Schneegans, L. Jan Bockold. T. 1
Maria von Schottland. T. 3
Samiel hilf. L. 3
Schönthan, F. v. Das letzte Wort. L. . . 8
Rodrich Heller. L. 8
Schönthan, F. und P. v. Raub der Sabinerinnen. Schw. 10

Schönthan, F. v. u. Kadelburg. Die berühmte Frau. L. 13
Goldfische. L. 43
Scholz, W. Gustav Wasa. Sch. 21
Schubert, F. K. Florian Geyer. T. . . . 3
Wlasta. T. 3
Schütz. Sophie Dorothea. Sch. 6
Schultes, C. Eine Partie Schach. Schw. . 4
Schultz. Schuld aus Schuld. Sch. 2
Schuselka, J. Eine kleine Gefälligkeit. L. . 3
Stahl, F. Tilli. L. 7
Stein, Ed. Ein Tischgast. Schw. 2
Steub. Das Seefräulein. L. 35
Stieler, M. Gluck im Trianon. Sch. . . 2
Stobitzer. Funken unter der Asche. L. . . 4
Ihre Ideale. L. 3
Sudraka. Vasantasena. Sch. (Bühnenbearbeitung von E. Pohl) 9
Tempel, S. Am ersten Sonntag. L. . . . 2
Tempeltey. Hie Welf — hie Waiblingen. Sch. 2
Teweles. Der Ring des Polykrates. L. . . 4
Trautmann. Blemers Leiden. Schw. . . . 3
Triesch, F. G. Der Hexenmeister. L. . . . 3
Neue Verträge. L. 4
Unbekannt. Selbstmörder. L. 2
Vinke, Gis. v. Die Feuerprobe. L. . . . 2
Voß, R. Alexandra. T. 21
Eva. T. 9

Voß, R. Der Mohr des Czaren. Sch. . . 5
Die neue Zeit. Sch. 7
Unehrlich Volk. T. 1
Wacht, G. Dolkuroff. Sch. 4
Wartenburg, K. Die Schauspieler des Kaisers. T. 11
Wartenegg, W. v. Rosamunde. T. . . . 3
Weilen, Jos. Drahomira. T. 3
König Erich. T. 2
Welten. Der Tugendwächter. L. 6
Werner, E. Aberglaube. L. 3
Werther, J. Der Fürst v. Isolabella. Sch. 6
Das Grabdenkmal. Sch. 2
Der Kriegsplan. Sch. 18
Mazarin. T. 4
Wichert, E. Biegen oder brechen. L. . . . 51
Das eiserne Kreuz. Sch. 4
Der Freund des Fürsten. L. 5
Der Narr des Glücks. L. 2
Die Realisten. L. 4
Ein Schritt vom Wege. L. 22
Wilbrandt, A. Auf den Brettern. Sch. . . 5
Durch die Zeitung. L. 4
Grachus. T. 4
Graf v. Hammerstein. Sch. 6
Jugendliebe. L. 13
Der Kampf ums Dasein. L. 5
Der Lootsenkommandeur. Sch. 5
Die Maler. L. 38

Wilbrandt, A. Marianne. L. 25
Der Meister von Palmyra. Sch. 4
Die Töchter des Herrn Fabricius. Sch. . . 10
Unerreichbar. L. 19
Die Verlobten. L. 2
Die Vermählten. L. 8
Die Wahrheit lügt. L. 6
Wildenbruch, E. v. Christof Marlow. T. . 3
Harold. T. 3
Die Karolinger. T. 4
Der Menonit. T. 10
Winkler, Th. Ein ehrlicher Finder. Sch. . 2
Winter, A. Ein Afrikareisender. L. 9
Winterfeld. Wenn Frauen weinen. L. . . 6
Wohlmuth, A. Aennchen von Tharau. Sch. 1
Wolff, J. Junggesellensteuer. L. 6
Wolzogen. Sakuntala. Sch. 7
Wolzogen u. Schumann. Die Kinder der Excellenz. L. 7
Zell. Die Büste. L. 4

In der Statistik der Schauspielnovitäten war es leider nicht möglich, beizufügen, welche der Premièren Ueberhaupterstaufführungen waren. Man muß fürchten, daß sich keine große Ziffer ergeben haben würde, denn, einige allerdings besonders bedeutsame Fälle, wie die Ibsenschen, abgerechnet, lag in Originalpremièren bis jetzt die Stärke des Münchner Hofschauspiels nicht. Die alljährige dramatische Novitätenernte ist unendlich viel reicher geworden, als sie in der Zeit der Agonie der alten Epigonendichtung war, da der junge Münchner provisorische Intendant darüber klagte, „daß in direkten Zusendungen bedeutender neuer Originalwerke bis auf ein kaum nennenswertes Minimum vollständige Ebbe eingetreten" sei, aber obwohl zweifellos jetzt eher eine Ueberschüttung mit „neuen Originalwerken" stattfindet, sehen wir, daß, nur wenige wichtige Fälle abgerechnet, das Münchner Schauspiel im großen Ganzen Neuwerke „erst nach ihrer Aufführung auf anderen Bühnen" acquiriert, und daß sie sich so, leider, noch immer „in einer Art von moralischer Abhängigkeit von jenen anderen Bühnen" befindet.

So finden wir z. B. unter den Erstaufführungen des Jahres 1891 von sechs im Hoftheater in Scene gegangenen neuen Stücken nur eines als Originalpremière, im Residenztheater steht das Zahlenverhältnis

besser: von zehnen vier, aber damit durchaus noch nicht gut genug. Und dies Jahr ist aus letzter Zeit keines der schlechteren!

Es soll nicht verkannt werden, daß bei dem überwiegenden Einfluß, den Berlin im modernen deutschen Theaterleben gewonnen hat, es für eine Bühne, wie die unter Karl v. Perfall stehende, seine Schwierigkeiten hat, in der Mehrzahl Premièren aus erster Hand zu beziehen, aber unmöglich ist es keineswegs. Es gehört nur etwas Wagemut dazu, der merkwürdigerweise im allgemeinen zu fehlen scheint, während er sich in einzelnen Fällen so schön offenbarte. Es scheint, daß eine gewisse Zaghaftigkeit, zumal jüngeren Talenten gegenüber, Platz gegriffen hat, die sonst gar nicht im Wesen der Perfallschen Theaterleitung lag. Aber auf Jahre müssen wir zurückgehen, ehe wir auf einen Autor stoßen, dem die Münchner Hofbühne vor allen anderen Bühnen überhaupt zum erstenmale die Scene einräumte. Der eine Ibsen ersetzt viel, aber nicht alles.

Das ist eine Lücke, die wir empfinden, auch ohne daß sie uns durch die Statistik direkt gezeigt worden wäre, andere thun sich in dieser direkt kund.

Wir mustern die Menge der Autorennamen und finden einzelne von diesen ungebührlich oft vertreten, während unendlich bedeutendere fehlen. Nur einiges sei davon beleuchtet. Wir finden Ludwig Fulda (der übrigens einer der wenigen in München zuerst aufgeführten Dichter ist) mit fünf Stücken vertreten und

Hermann Sudermann, der ihn an Kraft und Fülle weitaus übertrifft, mit gar keinem. Wir finden die mittelmäßigen Dramen des vortrefflichen Lyrikers Martin Greif in vier Exemplaren, während historische Dramatiker wie Bleibtreu, Liliencron*), Julius Brand, um nur einige zu nennen, die eine moderne Bühnenleitung kennen muß, fehlen. Am ärgsten aber erscheint der Umstand, daß die völlig undramatische Muse Paul Heyses unter Karl v. Perfall vierzehnmal Eintritt zur Bühne des Münchner Hoftheaters gewährt bekam, während ein so starkes dramatisches Talent wie Gerhart Hauptmann dort noch nicht ein einziges Mal erschien. Dabei ergiebt die Statistik, daß die 14 Werke des ungebührlich bevorzugten Heyse nicht so viel Aufführungen erlebten, als z. B. die fünf Ibsens, daß also das Publikum keineswegs die Vorliebe für diesen Schriftsteller teilt. Man kann ähnliches bei anderen Lieblingen der Münchner Intendanz beobachten. Bei G. zu Puttlitz zum Beispiel.

Nicht selten sind überhaupt die direkt erfolglosen Premièren. Man betrachte die Zahlen der Aufführungen, die darüber Aufschluß geben.

Andererseits muß mit Rühmen hervorgehoben werden, daß bei Stücken von großer dichterischer Bedeutung die Intendanz nicht Rücksicht nimmt auf die Abneigung

---

*) Von Bleibtreu und Liliencron sind mittlerweile Werke zur Aufführung angenommen worden.

oder Teilnahmslosigkeit der großen Masse. So führt sie von Zeit zu Zeit immer wieder Hebbels gewaltige Tragödie „Maria Magdalena“ auf, obgleich sie fast mit Sicherheit ein halbleeres Haus erwarten darf.

An literarhistorischen Ausgrabungen, wie sie eine Zeit lang Mode waren, beteiligte sich das Münchner Hofschauspiel unter Karl v. Perfall nur mäßig. Wenn es sich Premièren aus der Vergangenheit holte, so geschah es zumeist mit Recht und mit Erfolg. Ich nenne nur die Perfallsche Rettung des „Götz“ in ursprünglicher Gestalt, die Grillparzerschen Stücke, die indischen Dramen, wie „Kalidasa“, „Urvasi“, „Vasantasena“ (letzteres besonders geschickt bühnengerecht gemacht), Kleists „Hermannsschlacht“, „Penthesilea“ und das „Käthchen von Heilbronn“ als „dramatisches Märchen“, die Molièreschen Stücke und Otto Ludwigs „Fräulein von Scuderi“ in der sehr geschickten Bearbeitung von Wilhelm Buchholz. Das sichere Verständnis für wahrhaft große alte Dramatik tritt überhaupt lebhaft in der Perfallschen Amtsführung zu Tage, ein Beweis dafür liegt im Shakespeare-Repertoire des Münchner Hofschauspiels unter seiner Leitung. 26 Shakespearesche Werke wurden insgesamt zu mehr als 400 Malen unter ihm aufgeführt.

Eine andere nicht unbedeutende statistische Ziffer ist weniger erfreulich. Wir finden unter Baron v. Perfalls Leitung, abgerechnet die klassischen Werke der Franzosen, gegen 350 Aufführungen französischer Stücke.

Es soll nicht gesagt sein, daß darunter nicht Werke von Bedeutung wären, aber es muß gesagt sein, daß ziemlich viel zweifelhafte Ware darunter ist, die sehr mit Unrecht der deutschen Produktion den Platz wegnehmen darf. Zumal das Residenztheater hatte eine Periode, in der man meinen konnte, es sei das Theater für eine französische Okkupationsarmee und werde von Paris aus dirigiert, wie einstmals deutsche Theater zu Zeiten des ersten Napoleon.

Diese Umstände konnten nicht verschwiegen werden in einer Schrift, die eine unparteiische Würdigung der Perfallschen Amtsführung sein will und die ihr Ziel aufgäbe, wenn sie nur die Vorzüge, nicht die Mängel dieser Intendanz hervorheben wollte.

Es darf übrigens konstatiert werden, daß der übertriebene Franzosenkultus bedeutend zurückgegangen ist, seitdem die ernsthafte Kritik gegen ihn auftrat.

Denn den Wahn der Unfehlbarkeit hat Karl v. Perfall nicht, und der Einfluß einer ehrlichen, verständnisvollen und anständigen Kritik auf ihn konnte mehrfach wahrgenommen werden.

In großen Zügen sind so die Resultate der Flüggenschen Novitätenstatistik gezogen. Wir waren nicht in der Lage, sie durchweg erfreulich zu nennen, ohne daß wir eigentlich den höchsten Maßstab an=

legten. Eine Hofbühne mag vielleicht nicht dazu berufen sein, literarische Experimentierstücke aufzuführen, und es mag außerhalb ihres Wirkungskreises liegen, jedweder Tendenz eine Tribüne zu künstlerischer Aussprache zu bieten, aber wenn sie darum die Fühlung mit dem Zuge der Zeit, wie er durch die besten Talente vertreten wird, verliert oder auch nur sie zu verlieren sichtlich Gefahr läuft, so würde sie dadurch zu einem niedereren Range herabgesetzt, als ihn unabhängigere Bühnen haben. Die Münchner Hofbühne speziell würde dadurch der Tradition des Fortschrittes untreu, die ihr vorzüglich Karl v. Perfall geschaffen hat.

Aus diesem Grunde erschien es angebracht, einem Tadel Ausdruck zu geben, der keineswegs der Hinneigung zu irgend einer „Schule", sondern lediglich der Ueberzeugung entspringt, daß die Bedeutung des Münchner Hofschauspieles nur im Zeichen des künstlerischen Fortschrittes erhalten bleiben kann, der gerade in seinen hervorragendsten Vertretern an dieser Stelle große Erfolge errungen hat.

Zum Schluß dieses Teiles erübrigt noch ein Blick auf die Leistungen der Münchner Hofbühnen im Gebiete des Ballets.

Aber dieses als solches ist nicht im großen Umfange gepflegt worden. Als Opernbestandteil erfuhr es die gebührende Berücksichtigung, ohne daß ihm diejenigen reichen Mittel zugewandt wurden, ohne die es seiner Natur nach nichts Außergewöhnliches leisten kann.

Die neuen Ballets nach Art der Puppenfee wurden durch die neue Balletmeisterin Frau Flora Jungmann so gut als das die Verhältnisse gestatteten, eingerichtet und recht geschmackvoll durchgeführt. Im ganzen fehlt es auf diesem Gebiete an der Produktion. Nirgends ist die Bühne so wie hier aufs Ueberkommene angewiesen, und nirgends gerade thut so wie hier Reform not. Wenn das alte französische Rokokoballet mit seiner schönheitswidrigen Verunzierung des Körpers durch eine alle Formen karikierende Kostümierung und mit seinen auf unschöne Zehen- und Wadenkunststücke berechnenden Bewegungen ohne innerlichen Ausdruck überwunden und einer neuen Kunst des Bühnentanzes gewichen sein wird, wie ihn die Engländer in Verbindung mit wunderbaren Farbeneffekten in der Gewandung auszubilden im Begriffe sind, dann wird wohl auch die Münchner Hofbühne sich dieser Kunst intensiver zuwenden.

Wir wenden uns jetzt der Betrachtung eines anderen Teiles zu, der Betrachtnng der persönlichen dramatischen Kunst, wie sie unter Karl v. Perfall durch fünfundzwanzig Jahre an den Münchner Hofbühnen in Oper und Schauspiel geübt wurde. Die hervorragenderen der ausübenden Künstler sprechen in ihren Bildnissen zu uns, denen im Anhang kurze biographische Ab-

risse beigefügt sind. Die Besprechung muß sich auch hier auf große Züge beschränken.

Eine reiche Galerie und doch nicht vollzählig!

Was in ihr die alten großen Namen bedeuten, die da vor uns erscheinen, wer möchte es in kurzen Worten sagen. Denn es ist eine lange Reihe von Individualitäten, deren jede einzelne für sich allein betrachtet und geschildert zu werden verdient.

Karl v. Perfalls Verdienst ihnen gegenüber liegt vor allem in der Kunst, sie an den rechten Fleck gestellt und ihnen dort die Freiheit persönlicher Entfaltung gewährt zu haben, unterstützt von einem vortrefflichen Generalstabe von Regisseuren.

In der Findung junger Kräfte aber hat er sich häufig als Mann der glücklichen Hand bewährt, die auch nach dem neuen Golde zu greifen weiß, wenn es noch von Schlacken und Sand umkrustet ist.

Eine verantwortungsvolle Aufgabe und eine schwere Kunst, dies Arbeiten mit so edlem lebendigen Material, wie es künstlerisch begabte Menschen sind. Manch ein Cavalier-Intendant hat vermeint, er könne es durch Drill und „Schneidigkeit“ auf die Höhe bringen, wie eine Rekrutenmasse, aber die Folge war, daß er ewig ein Heer von Rekruten ohne Offiziere erhielt. Andere wieder glaubten allzu optimistisch an einen schlackenlosen, immerthätigen künstlerischen Idealismus in allen Gliedern ihrer Schar und sahen sich bald inmitten künstlerischer Anarchie, — denn anarchistisch

von Natur ist der künstlerische Mensch angelegt, — wobei ich bitte, das Wort bis auf den Grund zu denken.

Auch hier ist die kluge Mitte golden.

Ein Künstler soll Künstlern vorgesetzt sein, denn nur zu ihm kann sich in ihnen Liebe entwickeln, — die schneidige Kommandostimme allein, so nötig sie am Exerzierplatz ist, verklingt ohne tiefe Wirkung auf dieser palaestra musarum. Aber dieser Künstler muß freilich auch die schwere, hier besonders schwere Kunst des Befehlens verstehen, er muß Autorität zu gewinnen und zu erhalten wissen.

Wieder die Zwiefältigkeit der Aufgabe, die wir schon einmal hervorhoben.

Wenige sind geeignet, sie zu erfassen und ihr voll zu genügen. Denn auch hier treten Complikationen besonderer Art hinzu, die eine seltene Mischung von hervorragenden Eigenschaften zu ihrer Bewältigung erfordern.

Es ist ein ähnliches Verhältnis wie bei den Aufgaben betreffs der Wahl der Stücke. Auch hier muß der Theaterleiter eine Mittelstellung einnehmen. Auch hier gilt es jenen Kampf mit dem Publikum einerseits, das nicht immer den wahrhaft großen Künstler bevorzugt, und mit der eigenen Neigung, der persönlichen Geschmacksrichtung andrerseits. Höchste Unparteilichkeit, eine Gerechtigkeitsliebe ohne Wanken ist erste Notwendigkeit. Diese durchzusetzen auch gegen Bevorzugung von mächtiger Stelle wird zur Pflicht, der allerwege nachzukommen eine heikle Sache ist. Ohne

Gesinnungsstärke ein guter Hoftheaterintendant zu sein, ist nicht immer möglich. Es gilt Hinterthüren zu verstellen und Vorzimmereinflüsse zu brechen.

In diesen Worten wolle man keine versteckten Anklagen suchen. Der Verfasser, dem es seine allseitige Unabhängigkeit erlaubte, sie auszusprechen, weiß, daß die Münchner Hoftheaterverhältnisse in dieser Hinsicht zu keinen besonderen Klagen Anlaß geben, aber es liegt in der Natur der Dinge, daß es ohne alle Hinterthüren und Vorzimmer nicht abgeht, wenn auch die in Mitleidenschaft gezogenen Mächte am wenigsten direkte Kunde davon haben.

Das notwendige Stück guter Diplomatenkunst kommt auch hier zum Vorschein, — die leichtere Diplomatie nach oben sowohl, wie die viel schwerere nach unten.

Selbst an einem Hofe wie dem Karl Augusts von Weimar und selbst einem Intendanten wie Wolfgang Goethe war sie nötig. Man kann Belege dafür in den Gesprächen Eckermanns mit dem Großen von Weimar finden. Als die Hauptursache seiner Erfolge bezeichnete dieser den Umstand, „daß der Großherzog mir die Hände vollständig frei ließ, und ich schalten und machen konnte, wie ich wollte“.

Aus diesen Goethischen Aeußerungen möge an dieser Stelle noch eine Platz finden, die mit der klassischen Präzision dieses Meisters des deutschen Wortes

die Aufgabe eines Intendanten gegenüber seinen Untergebenen beleuchtet.

„Sehr viel," sagt er, „ist zu erreichen durch Strenge, mehr durch Liebe, das meiste aber durch Einsicht und eine unparteiische Gerechtigkeit, bei der kein Ansehen der Person gilt."

Baron v. Perfall hat in diesem Sinne seines Amtes gewaltet, wenn man den Reden der Beteiligten glauben darf. Daß man ihnen aber glauben darf, liegt in seinen Erfolgen bewiesen, die ohne jene Eigenschaften nicht wohl möglich gewesen wären.

Ueberblicken wir kurz die hervorragenderen Namen, deren Träger unter seiner Amtsführung am Münchner Hoftheater thätig waren.

Baron v. Perfall fand an bedeutenden Kräften bei seinem Amtsantritte am 25. November 1867 vor:

Im Schauspiel:

1. Die Damen:

Lilla v. Bulyovsky
Johanna Meyer
Marie Dahn-Hausmann
Marie Denker
Klara Weiß
Klara Jahn
Elise Seebach
Ludovika Söltl
Anna Glenk.

2. Die Herren:

Franz Herz
Ernst Possart
Karl Jost
Friedrich Dahn
Adolf Christen
Heinrich Richter
Ferdinand Lang
Emil Rohde
Heinrich Büttgen
Karl Häusser
Bernhard Rüthling
Heinrich Davideit.

In der Oper:

1. Die Damen:

Sofie Stehle
Mathilde Mallinger
Anna Deinet-Possart
Sofie Diez
Therese Thoma-Vogl

2. Die Herren:

Franz Nachbaur
August Kindermann
Kaspar Bausewein
Heinrich Vogl
Eduard Sigl
Eduard Hoppe

Er engagierte während seiner Thätigkeit:

Im Schauspiel:

1. Die Damen:

Klara Ziegler
Marie Meyer
Marie Ramlo
Louise Werner
Magda Irschik
Hermine Bland
Rosa Herzfeld
Anna Dandler
Rosa Keller-Frauenthal
Klara Heese
Clotilde Schwarz
Anna Hagemann
Ida Hofmann.

2. Die Herren:

Hilmar Knorr
Wilhelm Schneider
Josef Kainz
Heinrich Keppler
Emil Drach
Wilhelm Gunz
Alois Wohlmuth
Ferdinand Bonn

Richard Stury
Rudolf Fuchs
Fritz Rémond
und den Regisseur
Jocza Savits

In der Oper:

1. Die Damen:

Josefine Schefsky
Hedwig Kindermann
Cornelie Meysenheim
Louise Radecke
Mathilde Wekerlin
Viktorine Blank
Marie Basta
Emilie Herzog
Lili Dreßler
Pauline Schöller
Irene Pewny
Hanna Borchers
Milka Ternina
Irene Abendroth
Emanuela Frank

2. Die Herren:

Max Schlosser
Anton Schott
Anton Fuchs

Theodor Mayer
Theodor Reichmann
Karl Brulliot
Max Mikorey
Gustav Siehr
Eugen Gura
Otto Brucks
Raoul Walter
und als Orchesterleiter
Hermann Levi
Franz Fischer
Wilhelm Kienzl.

Zu einer eingehenden Kritik dieser Kräfte ist hier nicht der Platz. Der biographische Anhang giebt in Kürze die Daten ihrer Künstlerschaft, die zum Teil weit über die Grenzen Münchens hinaus anerkannt ist.

Diese Aufzählung und die Bildnisreihe zeigen uns keine geringe Anzahl berühmtester Namen, von denen einige einzig in ihrer Art sind und zum Ruhme des Institutes, dem sie angehören, nicht wenig beigetragen haben. Auch darin liegt für Baron v. Perfall Ruhmesanteil. Ohne seine Wagner-Pflege wäre die Bildung und Erhaltung der großen Wagnersänger und -sängerinnen in München nicht denkbar, um für Vieles nur Eines zu nennen.

Aber was uns hier mehr interessiert, ist die Zusammenfassung all dieser Kräfte zu einem bedeutsamen

Ganzen, das Haushalten mit ihnen, ihre Verwendung zu Zielen, die über der einzelnen individuellen Künstlerschaft stehen.

Da muß sogleich rühmend Eines hervorgehoben werden: Unter Perfalls Leitung hat sich kein eigentliches Paraderollenrepertoire herausgebildet, keine Virtuosenbühne. Es liegt fast durchweg das Bemühen am Tage, die künstlerische Sache über die künstlerische Person zu stellen.

Daß dieser Grundsatz im allgemeinen richtig ist, darf auch in einer Zeit des künstlerischen Persönlichkeitstriebes nicht geleugnet werden, denn die Schauspielkunst, immer auf Zusammenwirken angewiesen, widerspricht im ganzen diesem Triebe, und noch immer war unzureichender Gesamteindruck die Folge von Vorstellungen, in denen irgend eine schauspielerische Persönlichkeit stärker aus dem Rahmen des Gesamtbildes trat, als es der dichterische Plan erheischte.

Andererseits darf gesagt werden, daß in den entgegengesetzten Fehler der völligen Unterdrückung schauspielerischer Persönlichkeiten nur wenig verfallen wurde. Es waltete und waltet im ganzen ein vernünftiges Maß des Gewährenlassens.

Daß Fehler in der Verwendung der Kräfte begangen wurden und werden, ist nicht zu leugnen. Es zeigt sich vorzüglich stark in einigen Fällen die Tendenz, einzelne Kräfte fast bis zum Uebermaß anzustrengen, weil das Publikum sie gerne sieht, während andere

fast brach liegen und durch halbe Unthätigkeit unlustig und verzagt werden. Eine Zeit lang litten gerade die jüngeren Kräfte zu gunsten der älteren darunter, sie, die vorzüglich durch entsprechend häufige Verwendung ermutigt und geübt werden sollten.

Auch begreift man manche Entlassungen nicht recht, die geschahen, ohne daß für vollen Ersatz gesorgt wurde.

Namen seien hier durchweg nicht genannt, wo es sich um prinzipielle Betrachtungen handelt, für die ein jeder Kundige den Beleg selber findet.

Die Regie leidet im Schauspiele an dem künstlerischen Uebergangscharakter unserer Zeit. Auf die alte Attitüden- und Deklamationsschule der klassischen Zeit ist die pseudorealistische, d. h. halb konventionelle, halb auf realistische Wirkungen bedachte Schule der Epigonenzeit gefolgt, und nun stehen wir auch schon vor den ersten bedeutsamen Regungen wirklich nach ganzer Natürlichkeit strebender Schauspielkunst. Beide Richtungen bekämpfen sich noch oft innerhalb einer Vorstellung, und man kann es mit Unbehagen erleben, wie die Vertreter oder Vertreterinnen der einen Rolle mit unnatürlichem Jambengesang die Götter des leicht zu verlockenden „Olympes“ um Beifall anrufen, während andere auf natürliche Schlichtheit, intime Innerlichkeitswirkung ausgehen.

Dieser Stilzwiespalt sollte durch Ineinandertönung der beiden Stile gehoben werden, auf die das ganze Streben moderner Schauspielkunst schließlich überhaupt

hinauslaufen muß, da unsere großen Schauspielhäuser rein naturalistisches Sprechen und Spiel aus dem einfachen Grunde örtlich notwendiger Stimm- und Bewegungsprojektion kaum jemals gestatten werden.

Daß aber das kleine, köstliche Haus des Residenztheaters noch nicht zu einer Heimstätte der feinsten, intimsten realistischen Schauspielkunst geworden ist, daß wir auch dort noch häufig Geschrei vernehmen statt menschlich schöner Sprache und Zimmergymnastikbewegungen sehen statt der im Leben üblichen einfachen und doch viel eindringlicheren Geste, — das ist ein großer Fehler, der ganz scharf betont werden muß.

Hand in Hand mit der Hebung dieses Fehlers muß eine Erneuerung des Personals durch möglichst viele junge Talente gehen; in der Oper wie im Schauspiel. An bedeutenden Alten haben wir keinen Mangel; nun sorge man für Zuwachs. Ein verheißungsvoller Anfang wurde durch die Engagements der beiden Jüngsten, der Fräuleins Hofmann und Abendroth, gemacht. Möge in der Richtung weiter geschritten werden!

* * *

So sind wir in unsern kurzen Betrachtungen, die den großen Stoff nur beleuchten, nicht erschöpfen wollten, zu dem Punkte gekommen, wo wir unsere Wünsche, wiederum ganz kurz und ohne eingehende Verfolgung, formulieren möchten.

Sie liegen unausgesprochen schon klar in der vorausgegangenen Würdigung der Perfallschen Intendanzthätigkeit, und sie werden mit Zuversicht auf Erfüllung ausgesprochen, weil das bisherige Werk des heutigen Münchner Generalintendanten im großen Ganzen das Ziel dieser Wünsche selbst verfolgt hat.

So können sie denn auch in einer Beziehung an jenes Dokument anknüpfen, das als erste Aeußerung dieser Intendanz hier aufgezeichnet wurde.

Mehr Originalpremièren, kühneres Wagen mit jüngeren dichterischen Talenten, Befreiung von der künstlerischen Bevormundung durch Berlin, Weiterbeschreiten der durch die Ibsenthat begonnenen Bahn (natürlich dies verstanden ohne Einschwören auf irgend eine „Richtung") — das ist der erste Wunsch, wie er sich von verschiedenen Seiten angesehen formuliert.

Dann: bei der Wahl zwischen den ursprünglichen, künstlerisch und in der Gesinnung ganzen Werken junger bahnbrechender Dichter und denen, die in klugen Kompromissen nur ein Surrogat für dies Ganze, Wahre und Ehrliche bieten, — sicheres Zugreifen nach den ersteren, in denen allein die Kraft und Fülle des Neuen ist; kein Hinneigen zu dem Halb und Halben, die nicht die goldene Mitte bedeutet, sondern den feigen Seitenweg. Hier gelte vorbildlich ein anderes Wort des Theaterleiters von Weimar, des großen Wolfgang: „Von der Tragödie bis zur Posse, mir war jedes Genre recht; aber ein Stück mußte

etwas sein, um Gnade zu finden. Es mußte groß und tüchtig, heiter und graziös, auf alle Fälle aber gesund sein und einen gewissen Kern haben.“ Die Stücke der geschäftsklugen Spekulanten in „modernen Stoffen“ sind aber künstlerisch innerlich faul und haben keinen „gewissen Kern“.

Dann: ohne einseitiges Verfallen in den Zwang irgend welcher Richtung, gleichviel, welchem -ismus sie huldigt, doch ein großer, fester künstlerischer Standpunkt, der es nicht möglich macht, der Première von gestern durch die von heute ins Gesicht zu schlagen, sich selbst also wie unernst und ohne Charakter erscheinen zu lassen. Das Publikum, das geleitet werden soll, wird dadurch verwirrt. Auf Ibsenschen Wahrheitsernst dürfen nicht Lindausche Feuilletonspäße und Heysesche Advokatenreden der Frivolität folgen. Goethe sagt über diesen Punkt: „An derselben Stelle, wo wir gestern den „Hamlet“ sahen, sehen wir heute den „Staberle“, und wo uns morgen die „Zauberflöte“ entzückt, sollen wir übermorgen an den Späßen des „neuen Sonntagskindes“ Gefallen finden. Dadurch entsteht beim Publikum eine Konfusion im Urteil“. Diese ist nicht geringer, wenn wir statt „Hamlet“ „Hedda Gabler“, statt „Staberle“ „Die Sonne“ und statt „Das neue Sonntagskind“ „Wahrheit?“ sagen.

Hoffentlich werde ich hierin nicht mißverstanden: es handelt sich nicht, und nochmals sei es gesagt, um den Wunsch, die Generalintendanz möge das Münchner

Hoftheater zur Tribüne für irgend eine einzelne Persönlichkeit oder irgend eine Sonderrichtung machen, sondern lediglich um den Wunsch, man möge nicht, in mißverstandener Objektivität, sich selbst als standpunktslos und seine eigenen Darbietungen als höchst zweifelhaft und wo möglich tief gefährlich dadurch hinstellen, daß man ihnen eiligst hinterdrein Gegenstücke von außergewöhnlich geringer innerer Bedeutung, aber sehr selbstbewußtem Auftreten sendet, wie wenn es eines Gelächterhauches und einer leichtfertigen Phrasenkonstruktion bedürfte, um das vorher Gebotene über den Haufen zu werfen. Großgezüchtet wird dadurch außer der Konfusion im Publikum auch jener gefährliche Trieb, der statt naiv zu genießen oder ernst nachzudenken, lieber oberflächlich kritisieren will.

Aehnlich ist der Fehler, in einer Vorstellung zugleich in verschiedenen Stilen spielen zu lassen.

Auch hier soll nicht der oder jener Stil gefordert werden, aber innerhalb eines Rahmens auch ein einheitlicher Darstellungsstil. Erst dann ist der richtige Genuß einer Theatervorstellung möglich, wenn sie von einem großen Zuge beseelt ist, sei es nun der klassische oder der moderne. Welcher Stil der richtige ist, liegt in jedem bedeutenden Stücke deutlich vorgeschrieben.

Es ist ebenso unerträglich, Schillersche Jambensprache mit dem Tonfalle des Salons nachlässig verschleudern zu hören, wie es unerträglich ist, wenn

eine moderne Salondame auf der Bühne ihre Worte mit tragischer Lawinenrollewucht von sich gibt.

Die Regisseure unter Baron v. Perfall sind so erfahrene und geschmackvolle Künstler in ihrem Fache, einer unter ihnen, Herr Savits, sogar ein litteraturkundiger von nicht geringem Wissensumfang, daß man sich über die Möglichkeit solcher Fehler unter solcher Leitung füglich wundern muß.

Nicht ohne Grund verweilte ich bei dieser Frage. Sie ist von sehr großer Wichtigkeit. Denn ohne ihre entschiedene Lösung im Sinne einheitlicher Stilrichtigkeit gemäß dem jeweiligen Stücke läuft der Nachwuchs der schauspielerischen Talente immer Gefahr, fortdauernd steuerlos zu bleiben.

Dabei ist die Thatsache noch ganz unberührt geblieben, daß noch immer ungebührlich viel deklamiert wird auf der Münchner Hofbühne, — deklamiert im absolut unkünstlerischen, von keinem Stile gebotenen Sinne des bloßen, leeren, geistlosen Stimmmißbrauches, der dem Dichterwort und dem Publikum gleichermaßen die Seele aus dem Leibe schreit.

Dieses antiquierte Laster, an anderen Orten (ich nenne nur Berlin) längst abgelegt, ist eines Institutes, wie des Perfallschen, unwürdig. Hier könnte „mit Strenge viel erreicht werden“, ohne daß dadurch die natürliche Freude am Reize einer schönen Menschenstimme verkürzt werden müßte. Getragen und charak-

teristisch rezitierte Verse tönen mehr Wohllaut, als geschwollen deklamierte.

Alles in allem mögen die Wünsche betreffs des Regieeinflusses dahin formuliert werden, daß die Regieführenden, die, in vielen Fällen von dem in seiner Art genialen Theatermeister Lautenschläger unterstützt, durch Inscenierung fast stets hervorragen, ebenso stimmungsvoll und stilrein abgetönte Ensembles und, so weit es in ihrer Macht steht, Einzelleistungen bewirken möchten, wie sie es in der äußeren mise en scène zuwege bringen.

Daß sie in diesem Streben an ihrem Chef einen thätigen Förderer haben werden, ist zweifellos. Die ausgezeichnete scenische Neuerung durch die „Perfall-Bühne" unterstützt einen Teil von ihnen darin.

Wir sind am Schlusse unserer kurzen Würdigung der Münchner Hoftheaterleistungen unter Excellenz v. Perfall angelangt. Außer einem nochmaligen Hinweis auf die im Schlußteile befindlichen Bemerkungen zu den Porträts erübrigt nur noch die Nennung einiger anderer wichtiger Helfer des verdienstvollen Intendanten.

Es kann nicht geschlossen werden, ohne vorzüglich und ganz besonders die Namen des Generaldirektors Levi und des Hofkapellmeisters Franz Fischer zu nennen, neben denen in besonderen Gebieten mit vielem

Verdienste die Herren: Hofkapellmeister Rheinberger, Direktor Rüber, Professor Hieber (Chordirektor), Josef Stich (Balletmusikdirektor), Musikdirektor Porges, dieser auch außerhalb des Theaters unermüdliche Propagandist seiner Ideale, thätig sind.

Das vortreffliche Orchester und der Chor sind ihrer Leiter würdig.

Keine geringe Bedeutung für das Münchener Hoftheater hat auch Professor Jos. Flüggen, der dem Kostümwesen vorsteht und der ein Meister auf seinem Gebiete ist voll großen Farben- und Formensinnes.

Aller dieser Wirken spricht noch direkt zu dem Theaterbesucher. Unsichtbar und unhörbar dagegen, aber keineswegs geringfügiger ist das Wirken der beiden Männer, die ganz am Schlusse, doch nicht als die Letzten, genannt sein mögen: des Hofrats Karl Stehle, des Nächsten in der Leitung der Geschäfte nach Baron Perfall, jenes ganz außerordentlich verdienstvollen und mit Recht allseitig verehrten Beamten, und des Intendanz-Sekretärs Dr. Wilhelm Buchholz, der das Amt eines dramaturgischen Beirates des Intendanten bekleidet und vorzüglich als geschickter Bearbeiter für unaufführbar gehaltener Dramen mit Recht geschätzt wird.

Daß das Amt eines Dramaturgen mit weitergehenden Befugnissen und in einflußreicherer Position für ein Hoftheater wie das Münchener eine sehr wünschenswerte Institution wäre, sei nur nebenbei gesagt. Unter

einem weniger künstlerisch empfindenden Intendanten, als es Karl v. Perfall ist, würde dieser Mangel bald fühlbar werden.

Möge der Anlaß, diese und andere Mängel, die die Person des heutigen Leiters der Münchner Hofbühnen deckt, zu fühlen, noch lange ferne bleiben, möge Baron v. Perfall noch recht lange die Geschäfte und Geschicke dieses Hauses leiten, in dem schon so viele Schlachten des Geistes geschlagen wurden zum Ruhme und Siege der Kunst, die allen Menschenwerkes schönste Höhe ist.

Möge er sie im Sinne jenes guten Kampfes führen, der nicht auf Unterwerfung, sondern auf Erhöhung zielt.

Die besten Geister der Zeit werden mit ihm sein, wenn er zu ihnen hält.

Schauspiel.

MARIE DAHN-HAUSMANN.

JOHANNA MEYER.

CLARA WEISS.

LILLI VON BULYOVSKY.

ALBERT

FERDINAND LANG.

FRIEDRICH DAHN.

JOHANN CARL FRIEDRICH JOST.

HEINRICH BÜTTGEN.

HEINRICH RICHTER.

FRANZ HERZ.

HEINRICH DAVIDEIT.

BERNHARD RÜTHLING.

ERNST POSSART.

EMIL ROHDE.

KARL HÄUSSER.

MARIE CONRAD-RAMLO.

CLARA ZIEGLER.

MARIE MEYER.

LUISE WERNER

HERMINE BLAND.

MAGDA JRSCHIK.

ROSA HERZFELD-LINK.

ANNA DANDLER

ROSA KELLER-FRAUENTHAL.

CLARA HEESE.

CLOTILDE SCHWARZ.

IDA HOFMANN.

HILMAR KNORR.

WILHELM SCHNEIDER.

JOSEF KAINZ.

HEINRICH KEPPLER.

EMIL DRACH.

FERDINAND BONN

ALOIS WOHLMUTH.

RICHARD STURY.

JOCZA SAVITS.

Oper.

ALBERT

SOPHIE DIEZ

SOPHIE STEHLE.

HEINRICH UND THERESE VOGL.

MATHILDE MALLINGER.

EDUARD SIGL

EDUARD HOPPE.

ALBERT

AUGUST KINDERMANN.

KASPAR BAUSEWEIN.

FRANZ NACHBAUR.

JOSEFINE SCHEFSKY.

CORNELIE MEYSENHEIM.

LUISE RADECKE.

MATHILDE WEKERLIN.

VICTORINE BLANK.

EMILIE HERZOG-WELTI.

EMILIE HERZOG-WELTI.

MARIE BASTA.

LILI DRESSLER.

PAULINE SCHÖLLER.

HANNA BORCHERS.

MILKA TERNINA.

IRENE ABENDROTH.

EUGEN GURA.

MAX SCHLOSSER.

KARL JOHANN BRULLIOT.

ANTON FUCHS.

THEODOR REICHMANN.

MAX MIKOREY.

GUSTAV SIEHR.

OTTO BRUCKS.

FLORA JUNGMANN.

Hermann Levi

ALBERT

KARL FISCHER.

KARL LAUTENSCHLÄGER

HOFRAT STEHLE.

DR. WILHELM BUCHHOLZ.

Biographische Notizen.

Schauspiel.

A.

Mitglieder des kgl. Hofschauspiels, welche beim Amtsantritt des Jubilars bereits dem Münchener Hoftheater angehörten.

a) Damen:

Elise Seebach. Geboren 17. April 1806 zu München. Trat am 1. Januar 1826 in den Verband der Münchener Hofbühne ein. Von 1872 bis 1878 Ehrenmitglied derselben. Hauptrollen: Emilia Galotti, Luise, dann Oberförsterin (die Jäger). Bildete Sophie Stehle und Mathilde Mallinger für die Bühne aus. Starb zu Tegernsee am 4. Oktober 1878.

Luise Höfft. Geboren zu München 1822. Gehörte dem Münchener Hofschauspiel vom 1. April 1838 bis zu ihrem Tode (10. September 1887) an. Zeichnete sich durch ungewöhnliche Bildung aus.

Maria Denker. Kam vom Burgtheater in Wien am 1. Oktober 1841 ans Münchener Hoftheater, wo sie als Salondame eine hervorragende Rolle spielte. Starb zu München am 30. März 1882. Hauptrollen: Frau Rath (Königslieutenant), Volumnia (Coriolan), Generalin Rieger (Karlsschüler).

Clara Jahn. Geboren zu Leipzig 1826. Kam am 1. Oktober 1848 nach München, wo sie am 16. Dezember 1882 verstarb, nachdem sie sich Anfang 1880 von der Bühne zurückgezogen. Hauptrollen: Lorle, Nerissa, Franziska (Minna von Barnhelm) u. dgl.

Marie Dahn-Hausmann. Geboren zu Wien am 17. Juni 1829. Wurde in Frankfurt a. M. für die Bühne ausgebildet. Debutierte am Hoftheater zu Mannheim. Seit 1. Juni 1849 gehört sie dem Münchener Hofschauspiel an, zu dessen auserlesensten Kräften sie zu zählen ist. Unübertrefflich im feinkomischen Fach (Amme in „Romeo und Julie“, „Störenfried“ ꝛc.); vorzüglich als Mutter Hartwig (Eva), Frau Pastor Firle (Neue Zeit), Erbförsterin (von Ludwig) und in vielen anderen Rollen dieser Art.

Johanna Meyer. Wurde 1864 für die Münchener Hofbühne gewonnen, an welcher sie bis zu ihrem allzufrühen Tode (22. Mai 1874) als jugendliche Tragödin (Gretchen, Klärchen, Luise ꝛc.) wirkte. Die erste „Klara“ in Hebbels „Maria Magdalena“.

Clara Weiß. Am Münchener Hoftheater seit 1. September 1866. Hauptrollen: Martha (Faust), Frau Hurtig, Stauffachers Gattin u. s. w.

Anna Schenck. Geboren 25. Januar 1849 zu Ellingen. Schülerin von Constanze Dahn. Am Münchener Hoftheater vom 1. Juni 1867 bis 31. Mai 1868. Hauptrollen Anna Lise, Puck, Aschenbrödl u. dgl.

Lilla von Bulyovsky. Geboren zu Klausenburg am 25. Mai 1834. Ausgebildet durch ihren Vater. Engagements: Klausenburg, Pest, Dresden, München, (1867—1871). Hauptrollen: Maria Stuart, Klärchen, Julia, Donna Diana, Emilia Galotti.

b) Herren:

Ferdinand Lang. Der unvergeßliche Komiker war ein Münchener Kind; am 28. Mai 1810 geboren. Wirkte, von Wilhelm Urban in München ausgebildet, zuerst als jugendlicher Liebhaber, bis sich sein unvergleichliches Talent zur Komik offenbarte. Im Alter von 17 Jahren (1. November 1827) wurde er Mitglied des Münchener Hoftheaters, später wirkte er vorwiegend am jetzigen Gärtnerplatztheater, seit dessen Gründung. Hauptrollen: Staberl, Valentin im „Verschwender", Freiherr von Rinecker in „Bürger und Junker", Zwirn in „Lumpazi Vagabundus" ꝛc. ꝛc. Vielbetrauert starb Lang am 30. August 1882 zu München.

Friedrich Dahn. Geboren am 18. April 1811 zu Berlin. Betrat am 1. April 1834 zum erstenmal die Münchener Hofbühne, zu deren hervorragendsten Kräften er zählte, bis ihn ein Augenleiden zwang, am 1. Mai 1877 seinen Abschied zu nehmen. Vorher war er in Berlin, Breslau und Hamburg engagiert gewesen. Seine vornehme Darstellungsweise bewährte sich namentlich im klassischen Schauspiel (Tell, Wallenstein, Oranien).

Johann Carl Friedrich Jost. Geboren 1789 zu Brieg. Der Münchener Hofbühne gehörte er als ausgezeichneter Charakterdarsteller, besonders fein in seinen exquisit ausgebildeten Chargen, wie der Kammerdiener in „Kabale und Liebe" (seine Abschiedsrolle), vom 1. April 1837 bis 11. Mai 1870, also fast bis zu seinem Lebensende (25. August 1870), an. Vorher engagiert zu Breslau, Stettin, Danzig, Königsberg, Bremen, Hamburg ꝛc. Spielte auch große Charakterrollen wie Franz Moor, Mephisto, Shylock u. dgl.

Adolf Christen. Geboren am 7. August 1811 zu Berlin. Debutierte 1830 zu Wiesbaden, spielte dann in Aachen, Wiesbaden, Baden-Baden, bis er am 1. Oktober 1842 ans Münchener Hoftheater kam, wo er sich namentlich als Dar-

steller feinkomischer Chargen (Vorgänger Häusser's) einen vorzüglichen Namen machte. Auch beim Dingelstedt'schen Gesamtgastspiel 1854 zeichnete sich Christen aus. Seine berühmteste Schülerin ist Clara Ziegler, mit der er sich später vermählte. Christen zog sich am 1. November 1874 von der Bühne zurück und lebte noch zu München bis 13. Juni 1883.

Heinrich Büttgen. Geboren den 4. April 1821 zu München. Gehörte dem Münchener Hofschauspiel vom 1. November 1846 bis zu seinem Tode 10. Dezember 1876) an. Wirkte namentlich in Väterrollen im bürgerlichen Schauspiel. Seine Gattin, Jeanette Büttgen, war ebenfalls Mitglied des Münchener Hofschauspiels.

Heinrich Richter. Geboren zu Berlin am 18. Oktober 1820. Debutierte im Alter von 19 Jahren am Stadttheater in Posen, wurde 2 Jahre später von Holbein zu einem Gastspiel am Burgtheater in Wien (als Max Piccolomini) eingeladen, welches ein sofortiges Engagement zur Folge hatte. Siedelte 1844 von Wien nach Leipzig über, von wo er 1849 nach München kam, um im Hoftheater erfolgreich auf Engagement zu gastieren. Seitdem gehört Richter unserem Hofschauspiel als eine der bedeutendsten Stützen an. Ausgezeichnet namentlich in Rollen rhetorischen Charakters, in klassischen Dramen. Seit 1878 wirkt Richter auch als Professor der kgl. Musikschule. Vortrefflich hat er sich auch seit Langem als Regisseur bewährt.

Franz Herz. Geboren als Sohn eines Offiziers und einer ehemaligen Schauspielerin am Christabend 1817 zu Münster. In Holland zum Kaufmann ausgebildet. Mit 18 Jahren erster theatralischer Versuch in einer zur Bühne für eine Wandertruppe umgewandelten Scheune zu Duisburg. Dem Kaufmannsstande entsagt und wandernder Schauspieler acht Jahre lang. 1845 erstes Engagement in Bremen, 1851 Graz, 1853 Düsseldorf, dann Hoftheater in Wiesbaden, 1858 Gastspiel in München als Mephisto, Shylock, Präsident im

Urbild des Tartuffe, Carlos in Clavigo. Für die Rollen Josts engagiert am 1. Oktober. Sehr große Rollenzahl. Besonders hervorragend in Molière'schen Charakterrollen. 50-jähriges Jubiläum als Schauspieler am 5. Mai 1886. Starb 3 Jahre später, am 23. April 1889.

Johann Heinrich Davideit. Geboren in Memel am 22. September 1833. Vom Kaufmannsstande zur Bühne übergegangen im Jahre 1854. Bis zum Jahre 1861 bei reisenden Bühnen, von da ab am Hoftheater in München. Erstes Debut im Monat Juli 1861 in München als Koch in den „Karlsschülern". Hauptrollen: Zettel im „Sommernachtstraum", Adam im „Zerbrochenen Krug", Henning in „Hans Lange", Buschmann in „Dienstboten", Pedro in der „Preciosa", Antolykus im „Wintermärchen", Gottschalk im „Käthchen von Heilbronn", Hillermann in „Rosenmiller und Finke", Wirth in Minna von Barnhelm", Feige im „Attache", Jetter im „Egmont", Kapuziner in „Wallensteins Lager", Wendel im „Königsbefehl", Lubowsky in „Dr. Klaus", Kosme in „Dame Kobold".

Bernhard Rüthling. Der ausgezeichnete Heldendarsteller ist zu Berlin am 18. April 1834 geboren. Wirkte vom 1. April 1864 bis 1881 als hervorragendes Glied des Münchener Hofschauspiels. Hauptrollen: Essex, Egmont, Uriel Acosta, Wallenstein, Tell, Siegfried (Nibelungen), vorzüglich auch im bürgerlichen Schauspiel (Freund Fritz). Rüthling war einer der beliebtesten Künstler des Münchener Hoftheaters. Seiner Beerdigung wohnten Zehntausende trauernd bei.

Ernst Possart. Geboren zu Berlin am 11. Mai 1841. Betrat nach kürzeren Engagements in Breslau, Bern und Hamburg am 9. Juni 1864 als Franz Moor zum erstenmal die Münchener Hofbühne, an welcher er, sich zu immer höherer Geltung emporarbeitend, bis 1887 verblieb. Im Jahre 1872 wurde er zum Regisseur, später zum Direktor des kgl. Hofschauspiels ernannt. Nach seinem Abschied von der Münchener

Hofbühne 1887 und kurzem Aufenthalt am Lessingtheater zu Berlin gastierte Possart in Petersburg, Moskau, Rotterdam, Amsterdam, Amerika. Ab 1. November 1892 trat Possart wieder in den Verband des Münchener Hoftheaters, dem er in der Zwischenzeit als Ehrenmitglied angehörte. Hauptrollen: Tragische und feinkomische Charaktere. Von ihm für die Bühne geschaffen: „Manfred" von Byron.

Emil Rohde. Geboren in Düsseldorf am 18. Januar 1839. Betrat nach Absolvierung des Gymnasiums als Volontär die Bühne. Debut: Stuttgart, September 1856. Engagements: Berlin, Posen, Breslau; am 1. Oktober 1864 in München engagiert als jugendlicher Held und Liebhaber. Hauptrollen: Don Carlos, Romeo, Templer, Konrad Bolz, Tellheim &c.

Carl Häusser (Heussenstamm). Geboren zu Frankfurt a. M. am 16. April 1842. Ausgebildet zum Bildhauer im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Als Bildhauer thätig gewesen in Hamburg, Wiesbaden, Mannheim. Von da aus 1862 zur Bühne. Debut: Frankfurt a. M. 1862 als Brakenburg in „Egmont", von da als erster Held zur reisenden Gesellschaft unter Direktor Ulrichs in Harburg, Stade, Lüneburg, Winsen, Uelzen, Helmstedt, von da nach Mainz unter Direktor Behr. Im Juni 1867 nach München. Erste Rolle: Leopold in „Anna Lise". Hauptrollen: Falstaff, Reiff-Reifflingen, Mephisto, hauptsächlich komische Charakter-Chargen.

B.

Mitglieder, welche unter Perfall'scher Amtsführung in den Verband des Münchener Hofschauspiels eintraten.

a) Damen:

Marie Conrad-Ramlo. Geboren zu München am 8. September 1850. Debut: Kaiserslautern, 1. Oktober 1867. Der Hofbühne in München gehört die ausgezeichnete Künstlerin seit dem 1. Juni 1868 an. Hauptrollen: Soubretten in den Molière'schen Stücken, desgl. in den Shakespeare'schen Komödien (Puck), Georg in Goethe's „Götz", Marianne in Goethe's „Geschwister", Franziska in Lessing's „Minna von Barnhelm"; in den Ibsen'schen Dramen: „Nora" (die Titelrolle zum erstenmale am 3. März 1880), „Stützen der Gesellschaft" (Lona Hessel), „Hedda Gabler" (Elvstedt); in Wilbrandt'schen Stücken: „Die Maler" (Elsa), „Unterstaatssekretär" (Marianne). — Als Schriftstellerin gab sie Novellen und Romane heraus (Passionsblumen, Landluft, Helldunkel).

Clara Ziegler. Geboren zu München am 27. April 1844, wurde von dem Hofschauspieler Adolf Christen (mit dem sie sich später vermählte) für die Bühne ausgebildet. Sie debutierte (1862) am Münchener Hoftheater als „Jungfrau von Orleans" und am Stadttheater zu Bamberg, verweilte dann 3 Jahre in Ulm, 2 Jahre am jetzigen Gärtnerplatztheater in München und 1 Jahr am Stadttheater zu Leipzig. Am 1. Oktober 1868 trat sie in den Verband des Münchener Hoftheaters, in dem sie bis 1. Dezember 1874 verblieb und welchem sie noch jetzt als Ehrenmitglied angehört. Seither gastierte sie mit großen Erfolgen an den bedeutendsten

Bühnen Deutschlands. Hauptrollen: Medea, Iphigenie, Isabella, Orsina, Brunhilde, Penthesilea (in dem Kleist'schen Drama, welches im vorigen Sommer auf ihre Anregung im hiesigen Hoftheater zu unverkürzter Darstellung [nach dem Original] gelangte).

Marie Meyer. Gehörte dem Münchener Hofschauspiel als „naive und muntere Liebhaberin“ vom 1. April 1869 bis 31. August 1880 an. Von hier aus nach Hamburg, Petersburg, Berlin (Lessingtheater) engagiert. Hauptrollen: Franziska, Widerspänstige, Donna Diana.

Louise Werner. Geboren zu Moritzburg bei Dresden am 6. Februar 1856. Spielte schon im Alter von 4 Jahren Kinderrollen. Debut: Am Grazer Stadttheater. Weitere Engagements in Karlsbad und Nürnberg. Im November 1874 Gastspiel am Münchener Hoftheater, welches zum Engagement führte. Hauptrollen: Clara (Maria Magdalena), Louise (Kabale und Liebe), Klärchen (Egmont), Gräfin Rutland (Graf Essex).

Magda Irschick (verehelichte Freifrau von Perfall). Geboren zu Wien am 10. Juli 1841. Ausgebildet durch Frau Luccas, Wien. Engagiert in Hamburg, Königsberg, Breslau, Brünn, New-York, Philadelphia, Baltimore, München (1. Mai 1875 bis 31. Oktober 1877). Hauptrollen: Athalia, Brunhild, Isabella, Deborah, Eboli, Orsina, Thusnelda, Griseldis, Iphigenia, Jungfrau von Orleans, Judith, Donna Diana, Medea, Maria Stuart, Pompadour, Sappho.

Hermine Bland. Geboren 24. Dezember 1852. Ursprünglich für das Ballet bestimmt. Debutierte in Köln als Doris Quinolt im „Narziß“. Kam über Schwerin, Leipzig, Wien, Breslau, 1875 nach München, wo sie zuerst als „Preziosa“ und „Julia“ auftrat. Seit 1. August 1875 gehört sie dem Münchener Hofschauspiel an. Ihre Hauptrollen und Haupterfolge liegen im klassischen Fach: Iphigenie, Sappho, Eboli, Jungfrau, Hermione.

Rosa Herzfeld-Link. Geboren zu Nürnberg am 12. April 1848. Begann ihre theatralische Laufbahn im Alter von 14 Jahren bei Direktor Lößl in Marburg. Engagements: Leipzig, Riga, Mannheim, Hamburg. Seit 1. Juni 1878 gehört sie der Münchener Hofbühne an. Hauptrollen: früher Jungfrau von Orleans rc.; jetzt: Isabella (Braut von Messina), Elisabeth, Lady Macbeth, Pompadour, Herzogin Marlborough.

Anna Dandler. Seit 1. April 1880 Mitglied des hiesigen Hofschauspiels als sentimentale und tragische Liebhaberin. Hauptrollen: Julie, Luise, Marie Beaumarchais, Recha, Melitta, Lorle.

Rosa Keller-Frauenthal. Geboren den 10. Mai 1856 zu Wien. Ausbildung durch Heinrich Laube. Engagements: Wien (Stadttheater), Stuttgart, Graz, Prag, München (1. Mai 1881 bis 31. Juli 1884), Hannover, Kassel, Brünn. Hauptrollen: Medea, Phädra, Isabella, Fedora, Adrienne. Seit 1. September 1892 am Stadttheater zu Frankfurt a. M.

Klara Heese. Geboren zu Dresden 1853. Debutierte am Dresdener Hoftheater; später: Darmstadt, Meiningen, Hamburg, Wien (Burgtheater). Von da 1882 ans Münchener Hoftheater (als Nachfolgerin von Marie Meyer), wo sie zuerst als Marguérite im „Verarmten Edelmann" auftrat. Hauptrollen: Beatrix, Widerspänstige, Leonore Sanvitale, Alexandra, Eva; Salondame im modernen Lustspiel.

Clotilde Schwarz. Geboren zu Brünn 1858. Gehört dem Münchener Hofschauspiel (als „Naive") seit 1888 an. Früher am Hoftheater zu Meiningen und Wallnertheater zu Berlin.

Anna Hagemann. Geboren 1860 zu Berlin. Engagements: Berlin, Breslau, ab 1. Januar 1891 infolge eines erfolgreichen Gastspiels am Gärtnerplatztheater (in Fall Clémenceau)

ans Hoftheater engagiert, dem sie leider schon nach drei Monaten (27. März 1891) durch den Tod entrissen wurde. Hauptrollen: Cyprienne, Tilli, Dora, Isa.

Ida Hofmann. Geboren in München 1873, als Tochter eines bayer. Artillerie-Hauptmanns, trat im Alter von 16 Jahren in die k. Musikschule (dramatische Abteilung) in München ein und wurde bei der Schlußprüfung, nach dem ersten Studienjahr, an die Münchener Hofbühne engagiert. Debut: München, 13. Januar 1891, als Else in Shakespeare's „Sommernachtstraum". Hauptrollen: Käthchen von Heilbronn, Emmy in Heyse's „Wahrheit?", Susel in „Freund Fritz".

b) Herren:

Hilmar Knorr. Geboren 1847 in Glauchau. Als Heldendarsteller am Münchener Hoftheater 1875/85. Nachher Direktor des Hoftheaters zu Altenburg. Gastspiele in Berlin, Brüssel, Odessa, Kopenhagen, Pest ꝛc.

Wilhelm Schneider. Geboren zu St. Petersburg am 19. September 1847. Studierte 1867—69 in Breslau Literatur und Geschichte und wurde im Winter 69—70 von Emil Neumann in Berlin für die Bühne ausgebildet. Am 23. Januar 1870 debutierte er in der „Urania" zu Berlin als „Gustav Dormer" in „Ich bleibe ledig", Lustspiel von C. Blum. Engagements: Juni und Juli 1870 Liebau in Kurland. Nahm dann am Feldzug 1870/71 Teil und kam am 1. August 1871 ans Hoftheater in Schwerin, wo er unter Wolzogens Leitung 7 Jahre blieb. Gastierte im Februar 1878 am Hoftheater in München als Odoardo Galotti und Alba (Egmont). Seit 1. Mai 1878 in München, — jetzt mit einem Vertrag bis zur Dienstunfähigkeit. Hauptrollen: Erbförster, Lear, Wallenstein Oedipus, Cardillac (Frl. von Scuderi), Goetz, Ottokar, Macbeth, Meister Anton (Maria Magdalena), Nathan, Richter von Zalamea, Volksfeind, Pastor (Die neue Zeit), Liebenau (Wilde Jagd), Philipp II., General (Satisfaction), Heinrich IV., König (Zopf und Schwert), Odoardo Galotti.

Joseph Kainz. Vom 1. Oktober 1880 bis 30. September 1883 am Münchener Hoftheater. Später in Berlin (Deutsches und Lessingtheater). Gastspiel in New-York. Hauptrollen: Romeo, Don Carlos, Mortimer, Menonit.

Heinrich Keppler. Geboren zu Lübeck, 1851. Ursprünglich zum Theologen bestimmt. Zuerst kurze Zeit auf kleinen norddeutschen Bühnen thätig. 1872 unter Friedrich Haase am Leipziger Stadttheater; dann am Berliner Residenztheater, wo er als „Minister" in einem Schweizer'schen Lustspiel sich einführte. Hier fand er in der französischen Komödie ein weites Feld für seine besondere Begabung. Seit 1881 in München, schon im folgenden Jahr zum Regisseur ernannt. Hauptrollen: Petruchio, Bolingbroke, Königslieutenant, Fabricius, die Salonhelden im modernen Lustspiel.

Emil Drach. Geboren 8. September 1855 zu Heidelberg. Engagements: Mainz, Wien, Berlin (Hoftheater), Meiningen, München (16. Dezember 1883 bis 31. August 1887), Frankfurt, Berlin (Berliner Theater). Hauptrollen: Hamlet, Tasso, Karl Moor, Othello, Tell ꝛc.

Ferdinand Bonn. Schüler Possarts, an dessen russischer Gastspieltournée er auch teilnahm. Am hiesigen Hoftheater vom 1. Juni 1886 bis 31. Mai 1891. Gegenwärtig am Wiener Burgtheater. — Charakterrollen.

Alois Wohlmuth. Geboren zu Brünn am 25. Juni 1849. Betrat ohne Ausbildung durch einen Theaterschulmeister, impulsiv seinem Drang zur Schauspielkunst folgend, zum erstenmal als Mitglied einer wandernden Schauspielgesellschaft die Bühne in Tangerhütte (1864) als Apothekerbursche in „Annaliese". Engagements: Brünn, Schwerin, Meiningen, Danzig, Amerika. Hauptrollen: Richard III., Nathan, Mephisto, Shylock, Franz Moor, namentlich Molière-Charaktere. In München seit 1885. Auch literarisch thätig („Streifzüge eines deutschen Komödianten", „Ungeschminkt", „Ferienträume").

Willi Hunz. Geboren am 22. Dezember 1858 in Wien. Engagements: Preßburg, Karlsruhe, Prag, Meiningen, München, Dresden. Bonvivant und Liebhaber im modernen Schau- und Lustspiel.

Rudolf Fuchs. Geboren 1861 zu Freiheitau. Ausgebildet am Wiener Conservatorium. Engagements: Meiningen, Straßburg, Weimar, München (seit 16. August 1887). Hauptrollen: Tell, Faust, Othello, Wallenstein.

Richard Stury. Geboren zu München am 30. Oktober 1859. Sein Talent zur Bühne zeigte sich schon bei den Schluß-Concerten 2c. des Gymnasiums, das er absolvierte. Ausbildung am Münchener Conservatorium. Debut: Als Gast am Hoftheater zu Coburg, am 25. Dezember 1880 als „Don Carlos“. Vom Herbst 1881—1882 am Hoftheater zu Darmstadt, 1882—1887 am Hoftheater in Mannheim als erster Held und Liebhaber, seitdem in München. Hauptrollen: Hauptsächlich das klassische Rollenfach, sowohl jugendliche Liebhaber (Romeo, Carlos, Mortimer), als erste Helden (Carl Moor, Egmont 2c.).

Hans von Pindo. Seit einigen Jahren für zweite Liebhaberrollen engagiert.

Fritz Rémond. Seit dem Sommer 1892 als jugendlicher Held und Liebhaber am hiesigen Hoftheater. Früher in Bremen.

Jocza Savits. Geboren in Török Becse (Süd-Ungarn) am 10. Mai 1847. Erstes Debut: noch nicht 18jährig bei einer Studenten-Vorstellung der „Räuber“ in Wien (1865). Sonnenthal interessierte sich für den jungen Mimen und wurde sein Lehrer. Engagements: Augsburg, Weimar, Wien (Burgtheater), Mannheim (artistische Leitung). Seit 1887 Regisseur am Münchener Hoftheater. Zahlreiche Bearbeitungen älterer Bühnendichtungen. Sein Werk ist auch die Inscenierung einer Reihe von Shakespeare- (und anderen) Dramen auf der an anderer Stelle erwähnten, neueingerichteten Bühne. — Verfasser verschiedener theatergeschichtlicher und dramaturgischer Arbeiten.

Oper.

A.

Mitglieder, welche vor Perfall's Amtsantritt schon der Münchener Hofoper angehörten.

a) Damen:

Sophie Diez. Geboren den 1. September 1820 als jüngstes Kind des Stadtmusikers Hartmann in München. 1836 Aufnahme in den Hoftheaterchor. Erste Rolle die Angelina im „Wasserträger“ (Februar 1836). Februar 1837 aus dem Chor unter die Solisten und unter die besondere Schule Lachners. Äußerst abwechslungsreiches Repertoir: von der Nandl im „Versprechen hinterm Herd“ bis zur Ortrud. Letztes Auftreten vor ihrer Pensionierung in „Des Thürmers Töchterlein“ am 6. Mai 1873, dann noch zwei Abschieds-Vorstellungen im Jahre 1878 (am 7. und 11. April). Vermählt war sie mit dem Tenoristen Diez (im Jahre 1841); im Jahre 1861 erhielt sie von König Max II. den Titel einer kgl. Kammersängerin verliehen, im Jahre 1872 als erste Dame die kgl. Ludwigsmedaille für Wissenschaft und Kunst.

Sophie Stehle (kgl. b. Kammersängerin). Betrat im September 1860 zum erstenmal die hiesige Hofbühne als Emmeline in der „Schweizerfamilie“, bald darauf als Pamina. Dem höchst erfolgreichen Debut folgte ein sofortiges Engagement, welches die Künstlerin bis zu ihrer Vermählung, im Jahre 1874, an die Hofoper fesselte. Am 28. Februar 1874 beschloß sie als Margarethe in Gounod's „Faust“ ihre ruhmreiche Laufbahn. Hauptpartien: Senta, Undine, Eva, Brünhilde, Iphigenie.

Anna Possart-Deinet. Geboren zu Frankfurt a. M. Nachdem sie früher in Wiesbaden, Frankfurt und Bremen engagiert gewesen, kam sie am 1. Juli 1863 an die Münchener Hofoper, an welcher sie bis zu ihrer Pensionierung (1. Juli 1878) verblieb. Hauptpartien: Brangäne, Isabella, Königin der Nacht, Venus, Ines.

Therese Vogl (kgl. b. Kammersängerin). Geboren am 12. November 1846 zu Tutzing am Starnbergersee, als Tochter des dortigen Lehrers. Trat im Alter von 18 Jahren ihr erstes Engagement in Karlsruhe an. (Ihre Ausbildung genoß sie an der Münchener Musikschule.) Im Dezember 1865 gastierte sie als Casilde in „Teufels Anteil" in München. Am 1. April 1866 trat sie ihr Engagement an der Münchener Hofbühne an, die in ihr eine genial beanlagte Kraft, namentlich für die Wagner'schen Opernwerke gewann. Vor Kurzem, am 1. Oktober 1892, nahm sie ihren Abschied von der hiesigen Hofoper. Seit 1866 ist sie mit dem ihr congenialen Heinrich Vogl vermählt. Hauptpartien: Ortrud, Venus, Isolde, Brunhilde. — Katharina Kornaro, Medea 2c.

Mathilde Mallinger (kgl. preuß. Kammersängerin). Geboren 17. Februar 1847 zu Agram. Gehörte vom 1. Oktober 1866 bis 30. September 1869 der Münchener Hofoper an; später an der Berliner Hofoper. Hauptpartien: Eva (bei der ersten Aufführung der „Meistersinger" in München), Euryanthe, Agathe, Norma, Armida.

b) Herren:

Eduard Sigl. Geboren 1810 zu Passau. Am Münchener Hoftheater vom 1. März 1836 bis zu seinem Lebensende; 10. August 1882, vielfach auch am jetzigen Gärtnerplatztheater thätig gewesen. Baßbuffopartien, auch komische Rollen im Schauspiel.

Eduard Hoppe. Kam, nachdem er früher in Stettin, Dresden und Wien thätig gewesen, am 1. April 1838 ans Hoftheater in München, wo er bis zum 1. Dezember 1879 verblieb. Lyrischer und Spieltenor. In letzterer Zeit hauptsächlich im Schauspiel thätig gewesen.

August Kindermann. Geboren am 6. Februar 1817. Mit 15 Jahren Buchhändlerlehrling. Durch seinen Lehrherrn als Sänger entdeckt, mit 16 Jahren als Chorist ans kgl. Opernhaus zu Berlin. 1839 erstes Soloengagement als Bassist in Leipzig. Mit Lortzing nach 7jährigem dortigen Wirken für das neue Theater an der Wien engagiert, änderte er im letzten Augenblick seinen Entschluß und ließ sich von Lachner für die Münchener Hofbühne gewinnen. Seine erste Rolle hier: der Graf in „Figaro's Hochzeit" (7. Juni 1846) seine letzte: Stadinger in „Waffenschmid" (22. September 1886). Für die Münchener Wagnerkunst von großer Bedeutung als Erstdarsteller vieler Partien, wie Holländer, Wolfram, Telramund, Wotan, König Marke, Hagen, Hunding.

Kaspar Bausewein (kgl. b. Kammersänger). Geboren 1839 zu Aub. Ausbildung durch Dr. Härtinger München. Engagement am Münchener Hoftheater 1. Oktober 1858. Seine Wirksamkeit umfaßt das ganze Baß- und Baßbuffofach.

Heinrich Vogl (kgl. b. Kammersänger). Geboren 15. Januar 1845. Ausgebildet durch Generaldirektor Lachner. Debutierte am Münchener Hoftheater am 5. November 1865 als Max im „Freischütz". Besonders hervorragend durch seine genialen Wagner-Interpretationen (Lohengrin, Tannhäuser, Tristan, Siegfried).

Franz Nachbaur. Geboren am 25. März 1835 auf Schloß Gießen in Württemberg. Ausbildung durch Lamperti in Mailand. Debutierte 1856 zu Basel, 1863 Engagement am Hoftheater zu Darmstadt, wo König Ludwig II. den Sänger hörte und ihn hierauf nach München berief. Am 1. Juni

1868 trat Nachbaur in den Verband der Münchener Hofoper, um gleich darauf bei der ersten „Meistersinger“-Aufführung als Walther Stolzing mitzuwirken. Bis zu seinem Abschied (30. September 1890) hat Nachbaur in zahllosen Opern hervorragend mitgewirkt, so als Lohengrin, Faust, Postillon, Prophet, Raoul, Stradella 2c. 2c.

B.

Mitglieder, welche unter Perfall's Amtsführung für die Hofoper engagiert wurden.

a) Damen:

Josefine Schefsky. Debutierte am Münchener Hoftheater 30. März 1868 als „Orpheus“ (Gluck). Engagement: 1. April 1871 bis 30. November 1879. Sang bei der ersten Aufführung der „Aïda“ in München die Partie der Amneris. Weitere Hauptpartien: Fides, Acuzena 2c.

Cornelie Meysenheim. Geboren 1853 im Haag. Ausbildung in Brüssel und Paris. Debutierte in München im Jahre 1872; ging von hier nach Karlsruhe, um 1886 wieder in den Verband der hiesigen Hofoper zu treten. Hauptpartien: Susanna, Zerline, Evchen, Regimentstochter, Rose Friquet, neuerdings Lola. Gastspiele in London, Wien, Holland, Paris, Brüssel 2c.

Luise Radecke (k. b. Kammersängerin). Gehörte der Münchener Hofoper vom 1. Juli 1873 bis 30. Juni 1876 an. Vorher: Köln, Weimar, Riga. Hauptpartien: Elsa, Elisabeth, Pamina, Agathe.

Hedwig Reicher-Kindermann. Geboren 1853 zu München als Tochter des Kammersängers August Kindermann. Ausbildung an der k. Musikschule in München. Zuerst im Chor der Münchener Hofoper; dann am Hoftheater in Karlsruhe; hierauf (1875) kurze Zeit am Münchener Hoftheater, wo sie jedoch damals keine ihr entsprechende Thätigkeit fand. Ging ans Gärtnertheater zur Operette (Mamsell-Angot) über; vermählte sich mit dem Schauspieler E. Reicher. 1876 Bayreuth in kleineren Partien. Dann Hamburg und Wien. Im Jahre 1880 von Angelo Neumann für sein Richard Wagnertheater engagiert, wo sich ihrer genialen Beanlagung endlich ein großes Feld bot. Großartig namentlich ihre Brünhilde. Erlag 1883 in Triest einer schweren Krankheit.

Mathilde Wekerlin. Geboren zu Sigmaringen. Ausbildung an der kgl. Musikschule zu München und durch Pauline Viardot-Garcia ꝛc. An der Münchener Hofoper seit 1. Mai 1866 (resp. 1. August 1876), früher Dessau und Hannover. Hauptpartien: Iphigenie, Fidelio, Armida, Norma. Die erste „Aïda“ in München (13. Mai 1877).

Viktorine Blank. Geboren zu München. Ausgebildet von Luise Radecke. An der Münchener Hofoper seit 1. August 1879. Früher in Köln. Hauptpartien: Erda, Fricka, Gräfin in „Wildschütz“ ꝛc.

Emilie Herzog. Wagte 1880 ihren ersten theatralischen Versuch an der Münchener Hofoper als Page Urbain in den „Hugenotten“. Wurde vom 1. August 1881 ab für die Hofoper engagiert, an welcher sie bis 31. Juli 1889 verblieb. Gegenwärtig an der Berliner Hofoper mit Erfolg wirkend. Hauptpartien: Zerline, Aennchen, Martha, Frau Fluth, Königin der Nacht.

Marie Basta. Geboren 1856 zu Köln. Ausbildung u. a. durch Professor Lamperti in Mailand. Debutierte zu Weimar

1872. Dann Prag und Köln. An der Münchener Hofoper vom 1. August 1880 bis 1. Januar 1888. — Hauptpartien: Königin der Nacht, Königin in den „Hugenotten“, Zerline, Rosine Traviata. Gastspiel in Schweden und Norwegen.

Lili Dreßler (kgl. b. Kammersängerin). Geboren zu Würzburg. Schülerin von Frau Jachmann-Wagner. An der Münchener Hofoper seit 1. April 1883. Hauptpartien: Elsa, Elisabeth, Gretchen, Evchen, Brangäne, Pamina, Euryanthe, Mignon, hl. Elisabeth (Liszt), Santuzza ꝛc. Als Gast in Leipzig, Bayreuth etc.

Pauline Schöller. An der Münchener Hofoper vom 1. Juli 1885 bis 31. September 1890. Früher in Nürnberg und Dresden. 1891 Gastspiel an der deutschen Oper in New-York. — Dramatische Partien.

Hanna Borchers. Geboren zu Wiesbaden, 16. Dezember 1864. Alleinige Ausbildung durch ihren Vater Bodo Borchers in Leipzig. Gastspiel am Münchener Hoftheater, im November 1888 als Urbain in „Die Hugenotten“ und Papagena in „Die Zauberflöte“. Seit 1. Januar 1889 in München engagiert. Debut: Leipzig Stadttheater, 6. Oktober 1888 als Aennchen im „Freischütz“. Hauptrollen: Aennchen in „Freischütz“, Benjamin in „Joseph von Egypten“, Cherubin in „Figaro's Hochzeit“, Bertha in „Junker Heinz“, Urbain in „Hugenotten“, Gemmy in „Tell“, Micaela in „Carmen“, Zerlina in „Don Juan“.

Irene Pewny. Geboren 1865 in Ungarn. An der Münchener Hofoper vom 1. März 1889 bis 1. März 1892. Gegenwärtig am kgl. Theater in Hannover. — Soubrettenpartien.

Milka Ternina (kgl. b. Kammersängerin). Geboren 1863 in Vezisce (Kroatien). Ausgebildet am Wiener Conservatorium. In München seit 1. Juni 1890. Vorher in Leipzig, Graz, Bremen. — Hauptpartien: Fidelio, Rezia, Jessonda ꝛc.

Irene Abendroth. Geboren 1872 zu Wien. In München seit 1. September 1891. Vorher in Wien (Hofoper) und Riga. Coloraturpartieen.

Emanuela Frank. In München seit Herbst 1892. — Früher: Zürich. Kassel, Düsseldorf. — Altpartien.

b) Herren:

Eugen Gura. Geboren zu Pressern bei Saaz in Böhmen, 8. November 1842. Ursprünglich zum Maler ausgebildet. — Im April 1865 Probesingen vor Franz Lachner. Die Folge war ein dreijähriges Engagement. Debut: Am 14. September 1865 auf der Münchener Hofbühne als Graf Liebenau in Lorzing's „Waffenschmied". Wegen geringer Beschäftigung von München nach Breslau (1867 bis 1870). 1870—1876 in Leipzig reiche Thätigkeit auf der Bühne und im Konzertsaal. 1876—1883 in Hamburg. (1882 Mai-Juni, unter Direktor Hans Richter in London zehnmal den Hans Sachs gesungen; außerdem: Lyscart, Wolfram, Telramund, Holländer). Seit Herbst 1883 in München. In Bayreuth thätig: 1876, 1884, 1889, 1892. Hauptrollen: Hans Heiling, Vampyr, Templer, Don Juan, Graf Almaviva, Petrucchio, Wotan, Sachs, Marke, Wolfram, Holländer, Abul, Barbier von Bagdad, Wasserträger, Agamemnon, Orestes.

Max Jakob Schlosser. Geboren zu Amberg in der Oberpfalz am 17. Oktober 1835. Begann seine Carriere in Bayreuth, derselben Stadt, wo er (1876 zu den Wagner-Aufführungen berufen) seine höchste Stufe erklimmen sollte. Der erste David und Mime. Seine erste Rolle: Kellermeister im „Verschwender". Singt alle ins Buffo-Fach einschlagenden Partien. Seit 1. September 1868 (resp. 1. Juli 1872) Mitglied der Münchener Hofoper.

Anton Schott. Geboren 1846 zu Staufeneck (Württemberg). Engagement: München (1871/72), Berlin, Schwerin, Hannover.

Heldenpartien. Gastspiel in Deutschland, Oesterreich, Italien, England, Amerika ꝛc.

Theodor Mayer. Seit 1. September 1871 im Verband der Münchener Hofoper. Baßbuffo.

Karl Johann Brulliot. Geboren 1831 zu München. Ausbildung an der k. Musikschule München. Vom 1. Mai 1873 bis 1. September 1892 an der Hofoper als Bassist wirkend, häufig auch im Schauspiel beschäftigt. Seit 1880 Oberregisseur der k. Oper. Früher Karlsruhe 1853—1873.

Anton Fuchs (kgl. b. Kammersänger). Geboren am 29. Januar 1849 zu München. Universität bezogen 1867. Als Jurist theoretisches Examen bestanden 1872. Als Lieutenant der Landwehr im Feldzug 1870/1871. Hiesige Musikschule besucht 1872 — 1873, Gesanglehrer J. Hey. In München engagiert seit 1. August 1873, Regisseur seit 1880. In Bayreuth bei den Bühnenfestspielen als Sänger thätig seit 1882. Als Regisseur seit 1884. Debut: Am hiesigen Hoftheater in der Rolle des Liebenau in Lorzing's „Waffenschmied“ am 13. Juni 1873. Hauptrollen: Papageno, Figaro, Liebenau, Pizarro, Luna (Verdi), Alberich, Daland, Telramund, Curwenal, Alfio (Mascagni), Escamillo (Bizet), Valentin (Gounod), Andrea Cornaro (Lachner), Nevers (Meyerbeer).

Theodor Reichmann (k. k. österr. Kammersänger). Geboren 1850 in Rostock. An der Münchener Hofoper als Bariton (Telramund, Wolfram, Holländer, Don Juan, Hans Heiling) vom 1. Juni 1875 bis 1882. Dann an der Hofoper in Wien. Gastspiel in Amerika.

Max Mikorey. Geboren 1850 zu Landshut. Ausgebildet durch Heinrich Vogl. Seit 1. September 1878 im Verband der Hofoper, als Tenorist (Stradella, George Brown, Walther Stolzing, José, Turridu ꝛc.), früher am Gärtnerplatztheater.

Gustav Siehr (kgl. b. Kammersänger). Geboren 1837 zu Arnsberg. Seit 1. September 1881 an der Münchener Hofoper als erster Baß. Früher Prag, Wiesbaden. Gastspiel in Bayreuth (Wagnertheater), Dresden, Frankfurt ꝛc.

Otto Brucks. Geboren 1856 zu Brandenburg a. H. Ausgebildet durch Franz Beetz. Seit 1. August 1890 als Bariton (Telramund, Wolfram, Hans Sachs, Tell ꝛc.) im Verband der Münchener Hofoper. Früher: Dresden, Hamburg, Düsseldorf, Prag.

Dr. Raoul Walter. Geboren 1863 in Wien. Seit 1. August 1891 am Münchener Hoftheater als lyrischer Tenor. Früher in Wien (Theater an der Wien) und Brünn.

Flora Jungmann. Geboren 1859 zu Prag. Zur Ballerine ausgebildet in Wien, Berlin und Paris. Seit 1. August 1884 am hiesigen Hoftheater. Nach dem Rücktritt Fenzls (1891) wurde ihr das Amt der k. Balletmeisterin übertragen, in welcher Eigenschaft sie verschiedene Ballets (u. a. „Puppenfee“, „Im Morgenlande“) inscenierte. Vorher in Hannover und Darmstadt. Gastspiel in Amsterdam, Brüssel, Warschau und vielen deutschen Städten.

Hermann Levi. Geboren 1839 zu Gießen. Fand seine musikalische Ausbildung durch V. Lachner und am Leipziger Conservatorium. Wirkte schon im Alter von 20 Jahren als Musikdirektor in Saarbrücken, später als Kapellmeister an der deutschen Oper zu Amsterdam; 1864 wurde er nach Karlsruhe, 1872 endlich nach München berufen. Den Ruhm Levi's begründete seine feurige Hingabe für Richard Wagner, dessen Werke unter seiner Leitung hier zu mustergültiger Aufführung gelangten.

Franz Fischer, früher Kapellmeister am Hoftheater zu Mannheim, wurde im Dezember 1880 nach München berufen, um neben Levi, als Hofkapellmeister, die Leitung des Hoftheater-Orchesters zu führen.

Dr. Kienzl. Componist der Oper „Heilmar der Narr". Seit Herbst 1892 dritter Kapellmeister an der Münchener Hofoper.

Karl Lautenschläger. Geboren am 11. April als Sohn eines Bäckermeisters in Bestungen bei Darmstadt. Sein Stiefvater Vormuth, Scenerie-Inspektor des Darmstadter Hoftheaters. Verwendung in Kinderrollen. Dann unter Karl Brandt Lehrzeit zur Theatermaschinenmeisterei. 1863 Theatermeister in Riga. Zwei Jahre darauf Berufung nach Stuttgart. 1866 Anstellung dort laut Dekret auf Lebenszeit. 1880 auf Ansuchen Entlassung daraus und Eintritt in den Verband der Münchener Hofbühne. Dort zuvörderst Inscenierung der Separatvorstellungen, deren er 116 leitete. Bühnenbauten in vielen Städten des In- und Auslandes (darunter die Oberammergauer Bühne), Erfindung des Modells für die neueingerichtete Bühne, erste Verwendung des elektrischen Lichtes zu Bühnenzwecken.

Hofrat Karl Friedrich Stehle. Trat am 1. April 1861 in den Verwaltungsdienst der hiesigen Hofbühne. 1868 wurde er zum Intendanzsekretär, im Dezember 1891 zum kgl. Intendanzrat ernannt. In Abwesenheit des Generalintendanten hat Hofrat Stehle die Vertretung. Ein besonderes Verdienst hat er sich durch Einführung des von ihm erfundenen und wiederholt erprobten Feuerlöschapparates erworben.

Dr. Wilhelm Buchholz. Intendanzsekretär. War vor Antritt seiner hiesigen Stellung sechs Jahre hindurch als Dramaturg des Leipziger Stadttheaters unter Dr. Förster thätig. Ihm obliegt vorwiegend die Einrichtung und Bearbeitung der zur Aufführung angenommenen Stücke.